JOHAN HUIZINGA

O DECLÍNIO DA IDADE MÉDIA

ULISSEIA

JOHAN HUIZINGA

O Declínio Da Idade Média

EDITORA ULISSEIA

2.ª edição

© Copyright by The Huizinga Estate Título original
The Waning of the Middle Ages
Tradução de Augusto Abelaira
Capa de José Antunes
Direitos de tradução para a língua portuguesa reservados pela Editora Ulisseia
Execução gráfica da Tipografia Lousanense — Lousã Dep. legal n.° 7626/85

Sumário

PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO 5
1 - O TEOR VIOLENTO DA VIDA 6
2 - O PESSIMISMO E O IDEAL DE VIDA SUBLIME 22
3 - A CONCEPÇÃO HIERÁRQUICA DA SOCIEDADE 41
4 - A IDEIA DA CAVALARIA 49
5 - O SONHO DO HEROÍSMO E DO AMOR 57
6 - ORDENS DA CAVALARIA E VOTOS 63
7 - O VALOR POLÍTICO E MILITAR DAS IDEIAS DA CAVALARIA 70
8 - O AMOR ESTILIZADO 80
9 - AS CONVENÇÕES AMOROSAS 89
10 - A VISÃO IDÍLICA DA VIDA 96
11 - A VISÃO DA MORTE 104
12 - O PENSAMENTO RELIGIOSO CRISTALIZA-SE EM IMAGENS 114
13 - TIPOS DE VIDA RELIGIOSA 133
14 - SENSIBILIDADE E IMAGINAÇÃO RELIGIOSAS 143
15 - O SIMBOLISMO NO DECLÍNIO 150
16 - OS EFEITOS DO REALISMO 160
17 - O PENSAMENTO RELIGIOSO PARA ALÉM DOS LIMITES DA IMAGINAÇÃO 165
18 - AS FORMAS DO PENSAMENTO E A VIDA PRÁTICA 169
19 - A ARTE E A VIDA 181
20 - O SENTIMENTO ESTÉTICO 197
21 - AS EXPRESSÕES VERBAL E PLÁSTICA COMPARADAS 204
22 - AS EXPRESSÕES VERBAL E PLÁSTICA COMPARADAS 225
23 - O ADVENTO DA NOVA FORMA 240
BIBLIOGRAFIA 249

PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO

A História sempre tratou mais dos problemas de origem do que dos de declínio e queda. Ao estudarmos qualquer período estamos sempre à procura da promessa daquilo que o seguinte trará. Desde Heródoto, e mesmo antes, as questões que se nos impõe têm estado relacionadas com a ascensão de famílias, nações, reinos, formas sociais ou ideias. Desta forma, na história medieval, temos buscado tão diligentemente as origens da cultura moderna que parece por vezes que o período a que chamamos Idade Média pouco mais foi do que o prelúdio ao Renascimento.

Mas, na História como na natureza, nascimento e morte estão equilibrados entre si. A decadência de formas de civilização em adiantado estado de maturação é tão sugestiva como o espectáculo do crescimento de novas formas. E sucede ocasionalmente que um período em que se tenha especialmente procurado o nascimento de coisas novas se revela de súbito como uma época de declínio e decadência.

A presente obra trata da história dos séculos XIV e XV encarados como período de termo, de fecho da Idade Média. Tal visão destes séculos apresentou-se ao autor deste volume quando procurava chegar a uma compreensão genuína da arte dos irmãos Van Eyck e dos seus contemporâneos, quer dizer, apreender o seu significado considerando-a em relação com um todo de vida da época. Sucede que o facto comum às várias manifestações daquele período se mostrou inerente mais aos elos que as ligavam ao passado do que aos germes que continham o futuro. O significado, não só dos artistas mas também dos teólogos, poetas, cronistas, príncipes e estadistas, podia ser mais bem apreciado se fossem considerados não como precursores de uma cultura vindoura, mas como agentes de aperfeiçoamento e conclusão de uma cultura antiga.

A tradução inglesa não é uma simples versão do original holandês (segunda edição, 1921, primeira, 1919), mas o resultado de um trabalho de adaptação, redução e consolidação sob a direcção do autor. As referências, omitidas na tradução, podem ser encontradas na sua forma íntegra no original holandês.

Citações de versos são dadas no francês original em toda a obra. Com vistas a evitar um indesejável aumento no volume, as citações em prosa são, regra geral, feitas somente em tradução, excepto nos capítulos finais, onde é discutida a expressão literária, como tal, e a língua se torna, por isso, importante. Também aqui a velha prosa francesa é transcrita integralmente.

O autor deseja exprimir os seus agradecimentos a Sir J. Rennell Rodd, cujo amável interesse no livro deu origem à edição inglesa, e ao tradutor, Mr. F. Hopman, de Leiden, cuja clara percepção das exigências do seu trabalho tornou possível a versão inglesa, e cuja infinita paciência para com os desejos de um exigente autor transformou esta tarefa difícil num trabalho de amigável cooperação.

Leiden, Abril de 1924.
J. H.

1 - O TEOR VIOLENTO DA VIDA

Para o mundo, quando era quinhentos anos mais novo, os contornos de todas as coisas pareciam mais nitidamente traçados do que nos nossos dias. O contraste entre o sofrimento e a alegria, entre a adversidade e a felicidade, aparecia mais forte. Todas as experiências tinham ainda para os homens o carácter directo e absoluto do prazer e da dor na vida infantil. Qualquer conhecimento, qualquer acção, estavam ainda integrados em formas expressivas e solenes, que os elevavam à dignidade de um ritual. Porque não eram somente os grandes momentos do nascimento, casamento e morte que, pela santidade do sacramento, eram elevados ao nível dos mistérios; incidentes de importância menor, como uma viagem, um empreendimento, uma visita, eram igualmente rodeados por mil formalidades: bênçãos, cerimónias, fórmulas.

As calamidades e a indigência eram mais aflitivas que presentemente; era mais difícil proteger-se contra elas e encontrar-lhes o alívio. A doença e a saúde apresentavam um contraste mais chocante; o frio e a escuridão do Inverno eram males mais reais. Honrarias e riquezas eram desejadas com mais avidez e contrastavam mais vividamente com a miséria que as rodeava. Nós, hoje em dia, dificilmente compreendemos a que ponto eram então apreciados um casaco de peles, uma boa lareira aberta, um leito macio ou um copo de vinho.

Então também todas as coisas na vida tinham uma orgulhosa ou cruel publicidade. Os leprosos faziam soar os seus guizos e passavam em procissões, os mendigos exibiam pelas igrejas as suas deformidades e misérias. Cada ordem ou dignidade, cada grau ou profissão, distinguia-se pelo trajo. Os grandes senhores nunca se deslocavam sem vistosa exibição de armas e escolta, excitando o temor e a inveja. Execuções e outros actos públicos de justiça, de falcoaria, casamentos ou enterros, eram anunciados por pregoeiros e procissões, cantigas e música. O amante usava as cores da sua dama; os companheiros, o emblema da sua fraternidade; os domésticos e servos, os emblemas ou brasões dos seus senhores. Entre a cidade e o campo o contraste era igualmente profundo. Uma cidade medieval não se perdia em extensos subúrbios, fábricas e casas de campo; cercada de muralhas, erguia-se como um todo compacto, eriçada de torres sem conta. Por mais altas e ameaçadoras que fossem as casas dos nobres ou dos mercadores a massa imponente das igrejas sobressaía sempre no conjunto da cidade.

O contraste entre o silêncio e o ruído, entre a luz e as trevas, do mesmo modo que entre o Verão e o Inverno, acentuava-se mais fortemente do que nos

nossos dias. A cidade moderna mal conhece o silêncio ou a escuridão na sua pureza e o efeito de uma luz solitária ou de um grito isolado e distante.

Tudo o que se apresentava ao espírito em contrastes violentos e em formas impressionantes emprestava à vida quotidiana um tom de excitação e tendia a produzir essa perpétua oscilação entre o desespero e a alegria descuidosa, entre a crueldade e a ternura, que caracterizaram a vida da Idade Média.

Um som se erguia constantemente acima dos ruídos da vida activa e elevava todas as coisas a uma esfera de ordem e serenidade: o ressoar dos sinos. Eles eram para a vida quotidiana os bons espíritos que, nas suas vozes familiares, ora anunciavam o luto, ora chamavam para a alegria; ora avisavam do perigo, ora convidavam à oração. Eram conhecidos pelos seus nomes: a grande Jacqueline, o sino de Rolando. Toda a gente sabia o significado dos diversos toques que, apesar de serem incessantes, não perdiam o seu efeito no espírito dos ouvintes.

Durante o famoso duelo judicial entre dois burgueses de Valenciennes, em 1455, o grande sino «que é horrível de ouvir», no dizer de Chastellain, nunca deixou de tocar. Que atordoamento não devia produzir o badalar dos sinos de todas as igrejas em todos os mosteiros de Paris ressoando desde manhã até ao anoitecer, e mesmo durante a noite, quando se concluía um tratado de paz ou era eleito um papa!

As frequentes procissões eram também um contínuo motivo de piedosa agitação. Quando os tempos eram difíceis, como frequentemente sucedia, viam-se serpentear as procissões, dias seguidos, durante semanas. Em 1412 foi dada ordem em Paris para se organizarem procissões implorando a vitória do rei, que havia partido contra os Armanhaques. Duraram desde Maio até Julho e eram formadas por ordens e corporações sempre diferentes, sempre seguindo por diversas ruas e levando de cada vez novas relíquias. O *Journal d'un Bourgeois,* de Paris, chama-lhes «as mais comoventes procissões de que há memória». O povo contemplava ou acompanhava «chorando piedosamente, vertendo muitas lágrimas, com grande devoção». Todos iam descalços e em jejum, tanto os conselheiros do Parlamento como os burgueses pobres. Os que podiam levavam uma tocha ou um círio. Iam sempre muitas crianças. Os camponeses pobres dos arredores de Paris vinham também, descalços, juntar-se à procissão. No entanto em quase todos os dias a chuva caiu torrencialmente.

Havia também a chegada dos príncipes, ataviados com todos os recursos da arte e do luxo próprios da época. Por fim, ainda mais frequentemente, quase pode dizer-se ininterruptamente, havia as execuções. A cruel excitação e a rude compaixão suscitadas por uma execução constituíam uma importante base do alimento espiritual do povo. Eram espectáculos nos quais se continha uma moral. Para os crimes horríveis a lei inventava punições atrozes. Em Bruxelas, um jovem incendiário e assassino foi colocado dentro de um círculo de feixes de lenha a

arder e atado a uma corrente que girava em torno de um eixo. Ele dirigia aos espectadores apelos comoventes «e de tal modo enterneceu os corações que todos desataram a chorar e a sua morte foi considerada como a mais bela que jamais se viu». Durante o terror borgonhês em Paris, em 1411, uma das vítimas, o senhor Mansart du Bois, tendo-lhe o carrasco pedido perdão, segundo o costume, não só lho concede de todo o coração, mas ainda lhe diz que o abrace. «Havia sempre grande multidão de povo e quase todos derramavam comovidas lágrimas.»

Quando os criminosos eram grandes senhores os homens do povo tinham a satisfação de ver aplicado o rigor da justiça e ao mesmo tempo verificar a inconstância da fortuna exemplificada por forma mais impressionante do que num sermão ou numa pintura. O magistrado punha todo o cuidado em que nada faltasse para «efeito do espectáculo»: o condenado era conduzido ao cadafalso vestido com o garbo devido à sua elevada condição. Jean de Montaigu, grão-mestre do palácio do rei, vítima de João Sem Medo, é colocado numa carreta precedida por dois trombeteiros. Leva as suas vestes de gala, gorro, capa, as meias metade vermelhas metade brancas e as esporas de ouro. Estas são deixadas nos pés do corpo degolado, suspenso da trave. Por ordem especial de Luís XI a cabeça de Mestre Oudart de Bussy, que recusara um lugar no Parlamento, foi desenterrada e exposta na praça de Hesdin, coberta com um gorro escarlate forrado de peles *«selon la mode des conseillers du Parlament»* e com versos explicativos.

Mais raros do que as procissões e as execuções eram os sermões dos pregadores itinerantes que vinham despertar o povo com a sua eloquência. O moderno leitor de jornais não é capaz de imaginar a violência da impressão causada pela palavra sobre espíritos ignorantes e desprovidos de qualquer ideal. O franciscano frei Ricardo pregou em Paris, em 1429, durante dez dias consecutivos. Começava às cinco horas da manhã e falava sem interrupção até às dez ou onze, quase sempre no Cemitério dos Inocentes. Quando, ao terminar o seu décimo sermão, anunciou que era o último porque não tinha permissão de pregar mais, «grandes e pequenos choraram tão comovida e amargamente como se estivessem a ver enterrar os melhores amigos; e ele também». Pensando que ele ia pregar mais um sermão no domingo, em S. Dinis, para lá se dirigiram no sábado os fiéis, passando a noite ao ar livre para conseguir bons lugares.

Outro frade menor, António Fradin, proibido de pregar pelo magistrado de Paris por ter feito críticas ao governo, foi guardado dia e noite no convento da ordem por mulheres, postadas em volta do edifício, armadas de machados e pedras. Em todas as cidades onde o famoso dominicano Vicente Ferrer é esperado, o povo, os magistrados, o baixo clero e mesmo os prelados e os bispos vão ao seu encontro saudá-lo com cânticos. Ele viaja com numeroso e sempre crescente cortejo de adeptos que, todas as tardes, depois do pôr do Sol, dão volta à cidade em procissão, cantando e flagelando-se. Têm de nomear-se encarregados

especiais para tratar do alojamento e da alimentação destas multidões. Grande número de frades de várias ordens religiosas acompanham-no a toda a parte para lhe assistir na celebração da missa e na confissão dos fiéis. Vão também alguns notários para lavrar no local as actas de reconciliação resultantes das pregações deste santo. O seu púlpito tem de ser protegido por vedações contra a pressão da massa de povo que quer beijar-lhe a mão ou as vestes. Sempre que ele prega um sermão o trabalho pára. Raramente deixa de comover os seus ouvintes até às lagrimas. Quando fala do Dia do Juízo, do Inferno, da Paixão, tanto ele como o auditório choram tão copiosamente que tem de suspender a prédica até que cessem os soluços. Os próprios malfeitores se rojam aos seus pés, primeiro que quaisquer outros, confessando os seus enormes pecados. Um dia, enquanto pregava, viu conduzir dois condenados à morte — um homem e uma mulher — para o local da execução. Pediu que adiassem o acto, mandou colocar os condenados junto do púlpito e continuou o seu sermão falando acerca dos pecados deles. Depois do sermão apenas se encontraram alguns ossos no lugar que os condenados ocupavam e o povo ficou convencido de que as palavras do santo tinham, ao mesmo tempo, conseguido a consumpção e a salvação dos dois.

Depois de Olivier Maillard ter pregado os sermões da Quaresma em Orleães, os telhados das casas que rodeavam a praça donde ele se dirigia ao povo ficaram tão danificados pelos espectadores que para lá subiram que o pedreiro que os consertou apresentou uma conta de mais de sessenta dias de trabalho.

As diatribes dos pregadores contra a dissolução e a luxúria produziam estados de excitação que se transformavam em actos. Muito antes de Savonarola iniciar as queimas dos objectos de luxo e de prazer em Florença, com irreparável perda para a arte, a prática de holocaustos desta natureza era já corrente tanto em França como na Itália. Às intimações de um pregador famoso, homens e mulheres apressaram-se a trazer cartas, dados e ornamentos para serem queimados com grande pompa. A renúncia ao pecado da vaidade, por este modo efectuada, tinha tomado uma forma definitiva e solene de manifestação pública, de acordo com a tendência da época para inventar um estilo para todas as coisas.

Toda esta receptividade para as emoções, as lágrimas, os arrebatamentos do espírito, deve ser lembrada se se quiser compreender inteiramente como era tensa e violenta a vida daquele período.

Um luto de carácter público tinha também o aspecto de uma calamidade geral. No enterro de Carlos VII o povo está completamente perturbado por ver o cortejo, constituído por todos os dignitários da corte «vestidos com o mais rigoroso luto que era doloroso observar; e por causa da grande tristeza e aflição que eles mostravam pela morte do seu senhor, muitas lágrimas se vertiam e lamentações se ouviam por toda a cidade». O povo sentiu-se particularmente comovido ao ver os seis pajens do rei montados em cavalos completamente

cobertos de veludo verde. Um dos pajens, segundo constava, deixou de comer e beber durante quatro dias. «E Deus sabe quão magoados e piedosos lamentos eles fizeram pranteando a morte de seu amo.»

Solenidades de carácter político davam também lugar a lágrimas abundantes. Um embaixador do rei de França várias vezes rompeu em choro enquanto se dirigia, num discurso cortês, a Filipe, o Bom. No encontro dos reis de França e de Inglaterra na recepção ao delfim, em Bruxelas; na partida de João de Coimbra da corte da Borgonha, todos os espectadores derramaram sentidas lágrimas. Chastellain descreve o delfim, o futuro Luís XI, durante o seu exílio voluntário em Brabante, como sendo sujeito a frequentes ataques de choro.

Há por certo algum exagero nestas narrações dos cronistas. Ao descrever a emoção causada pela mensagem dos embaixadores ao Congresso da Paz, em Arras, em 1435, Jean Germain, bispo de Châlons, diz que os ouvintes se atiraram ao chão soluçando e gemendo. As coisas não terão acontecido assim, por certo, mas assim julgou o bispo conveniente escrevê-las, e esse exagero palpável deixa ver um fundo de verdade. Tal como para os sentimentais do século XVIII, as lágrimas eram então consideradas elegantes e honrosas. Mesmo hoje em dia o espectador indiferente de uma procissão pública se sente às vezes, inexplicavelmente, comovido até às lágrimas. Numa época cheia de reverência religiosa em face de toda a pompa ou solenidade, esta propensão aceita-se como perfeitamente natural.

Um simples exemplo bastará para mostrar o grau de excitação que distingue a Idade Média do nosso tempo. Dificilmente conceberemos jogo mais pacífico do que o xadrez. No entanto, tal como a propósito das canções de gesta, alguns séculos antes, Olivier de la Marche menciona frequentes querelas em consequência desse jogo; «o mais sensato perde a paciência a jogá-lo».

Um historiador da Idade Média que confiasse demasiadamente nos documentos oficiais — que raramente se referem às paixões, excepto à violência e à cupidez — arriscava-se, por vezes, a perder de vista a diferença de tonalidade que existe entre a vida daquela época e a dos nossos dias. Tais documentos far-nos-iam às vezes esquecer a veemência patética da vida medieval para a qual os cronistas, não obstante as deficiências no registo dos factos, nos chamam sempre a atenção.

A vida mantinha ainda, de diversos aspectos, as cores dos contos de fadas; quer dizer, para os contemporâneos aparecia com esse colorido. Os cronistas da corte eram homens cultos e observavam de perto os príncipes cujos feitos registavam, mas esses mesmos dão a essas reportagens um ar de certo modo arcaico e hierático. A seguinte história, contada por Chastellain, serve para o

provar. O jovem conde de Charolais, mais tarde Carlos, o Temerário, ao chegar a Gorcum, na Holanda, em viagem para Sluys, toma conhecimento de que seu pai, o duque, se apropriou de todas as pensões e rendimentos que lhe pertencem. Chamou imediatamente toda a sua corte, mesmo os moços de cozinha, e num comovido discurso comunicou-lhes aquela desventura, insistindo no respeito pelo seu mal-aconselhado pai e na sua inquietação pelo bem-estar de toda a comitiva. Que todos os que têm meios de fortuna para viver fiquem junto dele à espera de melhores tempos; que os pobres se vão embora livremente e que só voltem quando souberem que a fortuna do conde se restabeleceu; todos retomarão os seus antigos lugares e o conde os recompensará pela sua paciência. Ouviram-se então gritos e soluços e em uníssono proclamaram: «Todos nós, todos nós, meu senhor, viveremos e morreremos contigo.» Profundamente comovido, Carlos aceita a devoção deles: «Pois bem, ficai e sofrei, e eu me sacrificarei por vós de preferência a que passeis necessidades.» Os nobres vieram então oferecer-lhe o que possuíam. Dizia um: eu tenho mil, e outro, dez mil; eu tenho isto, eu tenho aquilo e tudo fica ao teu serviço, e estou pronto a compartilhar tudo o que te aconteça. E deste modo continuou tudo como antes e nem uma galinha a menos houve alguma vez na cozinha.

É manifesto que esta história foi mais ou menos retocada. O que nos interessa é o facto de Chastellain ver o príncipe e a sua corte à maneira épica das baladas populares. Se isto é a concepção literária de um homem, quão brilhante não deveria parecer a vida dos reis, entrevista num quase mágico esplendor à imaginação ingénua dos incultos!

Se bem que na realidade o mecanismo da governação já tivesse assumido formas um tanto complicadas, a imaginação popular descreve-a em imagens simples e fixas. As ideias políticas correntes são as do Velho Testamento, do romance de cavalaria, da balada. Os reis da época estão reduzidos a um certo número de tipos, cada um dos quais corresponde, mais ou menos, a um motivo literário. Há um príncipe avisado e justo, o príncipe enganado pelos seus conselheiros, o príncipe que vinga a honra da família, o desventurado príncipe a quem os servos são infiéis. No espírito do povo as questões políticas são reduzidas a narrativas de aventuras. Filipe, o Bom, conhecia a linguagem política que o povo compreende. Para convencer os Holandeses e os Frísios de que era perfeitamente capaz de conquistar o bispado de Utrecht, ele exibiu, durante os festivais da Haia, em 1456, metal precioso no valor de trinta mil marcos de prata. Toda a gente pôde observar esse tesouro. Entre outras coisas tinham sido trazidos de Lille duzentos mil leões de ouro contidos em duas arcas que todos podiam experimentar erguer do chão. A demonstração da solvência do Estado tomou a forma dum divertimento de feira.

Muitas vezes depara-se-nos um elemento fantástico na vida dos príncipes que nos lembra o califa das *Mil e Uma Noites.* Carlos VI, disfarçado e montando,

com um amigo, um único cavalo, assiste à entrada da sua noiva e é espancado entre a multidão por desprezíveis esbirros. Filipe, o Bom, a quem os médicos haviam dito que rapasse o cabelo, promulgou ordens para que todos os seus fidalgos fizessem o mesmo e encarregou Pedro de Hagenbach de tosquiar todo aquele que recalcitrasse. Em meio dos empreendimentos finamente calculados os príncipes actuam às vezes com ímpetos de temeridade que põem em risco a sua vida e a sua política. Eduardo III não hesita em arriscar a sua vida e a do príncipe de Gales a fim de capturar uns tantos mercadores espanhóis como vingança por actos de pirataria; Filipe, o Bom, interrompe os negócios políticos mais sérios para fazer a perigosa travessia de Roterdão a Sluys, satisfazendo assim um mero capricho. Noutra ocasião, num ataque de fúria em consequência de uma questão com o filho, saiu de Bruxelas de noite, sozinho, e perdeu-se nos bosques. O cavaleiro Philippe Pot, a quem coube a delicada tarefa de o apaziguar no regresso, acolhe-o com a frase feliz: «Bom dia, meu senhor, bom dia, que é isto? Anda a fazer de rei Artur ou de Lancelote?»

O costume seiscentista de os príncipes pedirem conselho sobre assuntos políticos aos pregadores em êxtase e aos grandes visionários mantinha uma espécie de tensão religiosa nos negócios de Estado que em certos momentos podiam concretizar-se em decisões de carácter inesperado.

No fim do século XIV e no princípio do século XV a cena política dos reinos da Europa estava tão cheia de ferozes e trágicos conflitos que os povos não podiam deixar de ver tudo o que dizia respeito à realeza como uma sucessão de acontecimentos românticos e sanguinários: na Inglaterra o rei Ricardo II, destronado e em seguida secretamente assassinado, enquanto, quase ao mesmo tempo, o mais alto monarca da Cristandade, o seu cunhado Venceslau, rei dos Romenos, foi deposto pelos seus eleitores; em França um rei louco e pouco depois uma terrível luta de partidos, abertamente iniciada com o terrível assassínio de Luís de Orleães, em 1407, e indefinidamente prolongada pela retaliação de 1419, quando João Sem Medo foi assassinado em Montereau. Com o seu interminável cortejo de hostilidades e de vinganças, estes dois crimes deram à história da França durante um século inteiro um tom sombrio de ódio. Porque os espíritos de então não podiam deixar de ver todo os infortúnios nacionais que a luta das Casas de Orleães e da Borgonha iam desencadear, à luz do único motivo dramático das vinganças dos príncipes; não encontram explicação para os acontecimentos históricos senão nas rivalidades e nas paixões pessoais.

A juntar a todos estes males veio a obsessão crescente do perigo turco e a recordação ainda viva da catástrofe de Nicó-polis, em 1396, quando uma desesperada tentativa para salvar a Cristandade veio a acabar no completo aniquilamento da cavalaria francesa. Por fim o Grande Cisma do Ocidente tinha-se arrastado por quase um quarto de século, desorganizando todas as noções acerca da estabilidade da Igreja, dividindo todas as terras e toda a comunidade.

Dois e, pouco depois, três pretendentes lutando pelo trono pontifício! Um deles, o obstinado aragonês Pedro de Luna, ou Bento XIII, era vulgarmente chamado em França «Le Pape de la Lune». O que terá imaginado uma populaça ignorante ao ouvir tal nome?

A imagem familiar da roda da fortuna, de onde os reis caem com as suas coroas e os seus ceptros, tomou forma viva na pessoa de muitos príncipes desterrados errando de uma corte para outra sem meios, mas cheios de projectos e ainda ataviados com o esplendor do Oriente maravilhoso de onde tinham fugido — o rei da Arménia, o rei de Chipre, e antes destes o imperador de Constantinopla. Não é de surpreender que o povo de Paris tivesse acreditado na história dos ciganos, que, em 1427, apresentaram «um duque, um conde e dez homens, todos a cavalo», enquanto outros, em número de cento e vinte, tiveram de ficar fora da cidade. Vinham do Egipto, diziam eles. O papa ordenara-lhes como penitência, por causa da sua apostasia, que andassem errantes durante sete anos, sem dormir em camas; eram 1200, mas o seu rei, a sua rainha e todos os outros tinham morrido no caminho; como consolação o papa tinha ordenado que todos os bispos e abades lhes dessem dez libras tornesas. Em grande número o povo de Paris veio vê-los. As mulheres liam-lhes a sina na palma da mão e ao mesmo tempo conseguiam subtrair-lhes o dinheiro «por artes mágicas e outros modos».

A inconstância da fortuna dos príncipes era notavelmente simbolizada na pessoa do rei Renato. Tendo aspirado ao trono da Hungria, da Sicília, de Jerusalém, perdeu todas as oportunidades e colheu apenas uma série de derrotas e prisões, anuladas estas por fugas arrojadíssimas. O real poeta, o amante das artes, consolou-se de todos os desapontamentos nas suas terras de Anjou e na Provença; o seu cruel destino não lhe fez perder a predilecção pelas composições pastoris. Viu morrer todos os filhos, excepto uma filha para quem estava reservada uma sorte ainda mais dura do que a sua. Casada aos dezasseis anos com um beato imbecil, Henrique VI de Inglaterra, Margarida de Anjou, cheia de espírito, ambição e paixão, depois de viver muitos anos nesse inferno de ódios e perseguições que era a corte inglesa, perdeu a coroa quando as contendas entre York e Lancaster se transformaram por fim em guerra civil. Tendo encontrado refúgio, depois de muitos perigos e sofrimentos, na corte da Borgonha, contou a Chastellain a história das suas aventuras: como foi forçada, ela e o filho de tenra idade, a entregar-se à mercê de um ladrão; como durante uma missa, para dar o seu óbolo, se tinha visto forçada a pedir um *pence* a um archeiro escocês «que, contrafeito e de má vontade, tirou do bolso um ceitil e lho emprestou». O bom do historiador, comovido por tanto infortúnio, dedicou-lhe «um pequeno tratado acerca da fortuna, baseado na sua inconstância e enganosa natureza», a que deu o nome de *O Templo de Boccacio.* Mal imaginava ele que maiores calamidades estavam ainda guardadas para a inditosa rainha. Na Batalha de Tewkesbury, em

1471, a sorte dos Lancaster desfavoreceu-os para sempre. O seu único filho encontrou ali a morte, provavelmente assassinado depois da batalha. Seu marido foi morto secretamente; ela mesma encarcerada na Torre de Londres, onde permaneceu cinco anos até ser por fim entregue por Eduardo IV a Luís XI, que a obrigou a renunciar à herança paterna como preço da liberdade.

Uma atmosfera de paixão e aventura envolvia a vida dos príncipes. Não era somente a fantasia popular que lhes emprestava essas cores.

Um leitor dos nossos dias, ao estudar a história da Idade Média baseada em documentos oficiais, nunca poderá fazer uma ideia da emotividade extraordinária da alma medieval. Ao quadro desenhado inteiramente pelas penas oficiais, mesmo que provenham de origens da maior confiança, faltar-lhe-á um elemento: o da veemente paixão que arrebatava por igual os príncipes e o povo. É certo que o elemento passional não está ausente da política dos nossos dias, mas no presente ele é limitado e desviado em grande parte pelo complicado mecanismo da vida social. Há cinco séculos, porém, ainda fazia freqüentes e violentas irrupções na vida política, destruindo os mais razoáveis planos. Nos príncipes esta violência de sentimento era duplicada pelo orgulho e a consciência do poder, e por conseguinte operava com redobrado ímpeto. «Não é de surpreender», diz Chastellain, «que os príncipes vivam tão frequentemente em hostilidade porque os príncipes são homens e os seus negócios importantes e perigosos e as suas naturezas sujeitas a muitas paixões, tais como o ódio e a inveja; os seus corações são verdadeiras habitações destes sentimentos em virtude do seu orgulho de reinar.»

Ao escrever a história da Casa de Borgonha tem de apresentar-se constantemente ao espírito do leitor o tema da vingança. Ninguém por certo procurará agora encontrar a explicação do conflito de interesses e de poder de onde proveio a luta secular entre a França e a Casa de Áustria, na contenda que dividiu os Orleães e os Borgonhas. Todas as espécies de causas — políticas, económicas, etnográficas — contribuíram para a génese desse grande conflito. Mas nunca devemos esquecer que a aparente origem dele e o motivo central que o domina eram, para os homens do século XV e mesmo depois, a sede de vingança. Para eles Filipe, o Bom, era sempre, em primeiro lugar, o vingador, «aquele que, para vingar o ultraje feito à pessoa do duque João, sustentou a guerra durante dezasseis anos». Ele aceitara isso como um sagrado dever: «com o mais violento e mortal dos ódios entregar-se-ia à vingança do morto enquanto Deus lho permitisse e devotar-se-lhe-ia de corpo e alma, substância e terras, submetendo tudo ao destino, considerando-a uma tarefa salutar e que mais agradaria a Deus dedicar-se-lhe do que abandoná-la».

Leia-se a longa lista das doações que o Tratado de Arras exigiu em 1435 — capelas, mosteiros, igrejas, fundação de cabidos, cruzeiros a erguer, missas a rezar — e ter-se-á uma ideia de como era imensamente elevada a taxa em que se

computava a necessidade da vingança e das reparações pela honra ultrajada. Os Borgonhas não eram os únicos a pensar assim: o homem mais clarividente do seu século, Aeneas Sylvius, numa das suas cartas, elogia Filipe mais que qualquer outro príncipe da época, pela sua sede de vingar o pai.

Segundo La Marche, este dever de honra e de vingança era, para os súbditos do duque, também um ponto cardeal em política. «Todos os domínios do duque», diz ele, «estavam clamando por vinganças a par com ele.» Dificilmente acreditaremos isso se nos lembrarmos, por exemplo, das relações comerciais entre a França e a Inglaterra, um factor político mais importante — segundo parece — do que a honra da família ducal. Mas para compreender o sentimento da própria época teremos de encarar as ideias políticas conscientes e confessadas. Não pode haver dúvidas de que nenhum motivo político seria mais bem compreendido pelo povo do que os motivos primários do ódio e da vingança. O apego aos príncipes tinha ainda um carácter emocional; era baseado nos inatos e imediatos sentimentos de fidelidade e associação, era ainda o sentimento feudal que subsistia; mais do partido do que político, em suma. Os últimos três séculos da Idade Média são a época das grandes lutas partidárias. Do século XIII por diante as contendas políticas inveteradas estalam em quase todos os países; primeiro na Itália, depois em França, na Holanda, Alemanha e Inglaterra. Se bem que os interesses económicos possam ter estado na base destas disputas, as tentativas feitas para os isolar têm por vezes aspectos de uma construção arbitrária. O desejo de descobrir causas económicas é, em certa medida, uma insensatez da nossa parte e leva-nos frequentemente a esquecer a explicação muito mais simples dos factos psicológicos.

Na época feudal as guerras particulares entre duas famílias não têm outra razão discernível que não seja a cobiça dos bens ou a rivalidade da condição. Orgulho de raça, sede de vingança, fidelidade, são os seus factores primários e directos. Não há motivos para os filiarmos em outras causas económicas que não seja a mera cobiça da riqueza do vizinho. À medida que o poder central se consolida e estende, estas disputas isoladas vêm a unir-se e a aglomerar-se em grupos: formam-se os grandes partidos, polarizam-se, por assim dizer; entretanto os seus membros não conhecem outros motivos para a sua concórdia ou inimizade senão a honra, a tradição e a fidelidade. As suas divergências económicas são muitas vezes apenas consequência da sua situação em face dos seus senhores.

Cada página de história medieval demonstra o carácter espontâneo e apaixonado dos sentimentos de fidelidade ao príncipe. Em Abbeville, em 1462, um mensageiro vem de noite trazer a notícia de que o duque está muito doente. O filho manda pedir aos bons burgueses que orem por ele. Imediatamente os vereadores dão ordem para que os sinos dobrem em Saint-Vulfran; toda a população se levanta da cama e todos vão para a igreja, onde permanecem toda a noite a rezar, ajoelhados ou prostrados nas lajes, com «grandes iluminações

maravilhosas», enquanto os sinos continuam a tocar.

Poderia julgar-se que o Cisma do Ocidente, que não foi motivado por razões dogmáticas, seria incapaz de despertar paixões religiosas nos países distantes de Avinhão e de Roma, onde os dois papas só de nome eram conhecidos. Mas na realidade ele provocou imediatamente um ódio fanático como o que existe entre fiéis e infiéis. Quando a cidade de Bruges se decidiu pela «obediência» a Avinhão, grande número de pessoas abandonaram as casas e foram viver, de conformidade com as directrizes do seu partido, em dioceses fiéis a Roma: Liège, Utrecht ou qualquer outra. Em 1382 a auriflama que só devia ser desfraldada em causa santa foi arvorada contra os Flamengos porque eram a favor do papa Urbano, isto é, infiéis. Pedro Salmon, um agente político francês, chegando a Utrecht pela Páscoa, não conseguiu encontrar ali um padre disposto a admiti-lo ao serviço da comunhão, «porque, diziam, eu era cismático e acreditava em Bento, o antipapa».

O carácter emocional dos sentimentos de partido e de fidelidade era também reforçado pelo poder sugestivo dos sinais exteriores; as librés, as cores, as insígnias, os pregões. Durante os primeiros anos da guerra entre os Armanhaques e os Bur-guinhões sucederam-se em Paris, com perigosa alternância, as mudanças de sinais distintivos: gorros vermelhos com a cruz de Santo André, gorros brancos, depois cor de violeta. Mesmo os padres, as mulheres e as crianças usavam distintivos e as imagens dos santos não fugiam à regra. Afirma-se que alguns padres, durante a missa e em baptizados, se recusavam a fazer o sinal da cruz e só o faziam sob a forma de uma cruz de Santo André.

Na cega paixão com que o povo seguia o seu senhor ou o seu partido, o inabalável sentimento do direito, característico da Idade Média, começa a tomar expressão. O homem daquele tempo está convencido de que o direito é absolutamente fixo e certo. A justiça devia perseguir o culpado em toda a parte e até ao fim. A reparação e a retribuição tinham de ser completas e assumir um carácter de vingança. Nesta exagerada necessidade de justiça, o barbarismo primitivo, de fundo pagão, mistura-se com a concepção cristã da sociedade. A Igreja, por um lado, aconselhava indulgência e clemência e procurava assim abrandar a moral judicial. Por outro lado, juntando à necessidade primitiva de retaliação o horror do pecado, estimulou em certa medida o sentimento de justiça. O pecado para os espíritos violentos e impulsivos era, não poucas vezes, um outro nome dado àquilo que os inimigos faziam. A ideia bárbara da retaliação era reforçada pelo fanatismo. A insegurança crónica tornava desejável a maior severidade possível por parte das autoridades; o crime veio a ser olhado como uma ameaça à ordem e à sociedade e também como um insulto à majestade divina. Era pois natural que o fim da Idade Média se tornasse o período, por excelência, da crueldade judicial. Não se punha em dúvida que o criminoso

merecesse a punição. O sentido popular de justiça sancionava sempre as mais rigorosas penalidades. De vez em quando o magistrado empreendia campanhas regulares de severa justiça, ora contra os salteadores, ora contra as bruxarias e a sodomia.

O que mais nos impressiona nesta crueldade judicial e na satisfação do povo em aceitá-la é a sua brutalidade e malvadez. A tortura e as execuções são contempladas pelos espectadores como as diversões de uma feira. Os cidadãos de Mons compraram um salteador por alto preço para terem a satisfação de o ver esquartejar, «com o que o povo se divertiu mais do que se um novo corpo santo se tivesse erguido de entre os mortos». Os habitantes de Bruges, em 1488, durante o cativeiro de Maximiliano, não se cansaram de ver as torturas infligidas aos magistrados suspeitos de traição num estrado erguido no meio do mercado. Negava-se aos desventurados o golpe de misericórdia, que eles imploravam, para que o povo pudesse continuar a deleitar-se com os seus tormentos.

Tanto em França como na Inglaterra existia o costume de recusar a confissão e a extrema-unção a qualquer criminoso condenado à morte. Os sofrimentos e o medo da morte eram agravados com a certeza da condenação às penas eternas. Em vão ordenou o Concílio de Viena, em 1311, que lhes concedessem ao menos o sacramento de penitência. Nos fins do século XIV ainda existia o mesmo costume. O próprio Carlos V, apesar de ser moderado, tinha declarado que nenhuma mudança se faria durante a sua vida. O chanceler Pedro d'Orgemont, cuja «forte *çervelle*», diz Philippe de Mézières, era mais difícil de mover do que uma pedra de moinho, permaneceu surdo às humanas insistências deste último. Só depois de Gerson ter feito coro com Mézières é que um decreto real de 12 de Fevereiro de 1397 ordenou que fosse concedida a confissão aos condenados. Uma cruz de pedra erguida pelos cuidados de Pierre de Craon, que se tinha interessado pelo decreto, marcou o lugar onde os frades menores podiam assistir aos penitentes que iam ser executados. E mesmo então o bárbaro costume não desapareceu. Etienne Ponchier, bispo de Paris, teve de renovar em 1500 o decreto de 1311.

Em 1427 um pobre salteador foi enforcado em Paris. No momento em que ele ia ser executado o grande tesoureiro do regente apareceu em cena e exprimiu o seu ódio contra ele; proibiu que se confessasse apesar dos seus rogos; subiu a escada atrás dele, insultou-o, bateu-lhe com uma bengala e espancou o carrasco por exortar a vítima a pensar em salvação. O carrasco, amedrontado, apressou o trabalho; a corda partiu-se, o pobre malfeitor caiu, quebrou uma perna e as costelas e nesse estado teve de subir outra vez a escada.

A Idade Média ignorava as ideias que tornaram os nossos sentimentos de justiça tímidos e hesitantes: dúvidas quanto à responsabilidade do criminoso; a convicção de que a sociedade é, em certo sentido, cúmplice do indivíduo; o desejo

de reformar em vez de infligir castigos corporais e, podemos acrescentar, o receio de erros judiciais. Ou talvez estas ideias estivessem implícitas, inconscientemente, num forte e directo sentimento de piedade e de perdão que, de quando em quando, alternavam com a extrema severidade. Em vez de penalidades lenientes, aplicadas com hesitação, a Idade Média só conhecia dois extremos: a inteireza da punição cruel ou o perdão. Quando perdoam ao condenado, o problema de ele merecer o perdão por alguma razão especial raramente é posto, porque o perdão tem de ser gratuito, tal como o perdão de Deus. Na prática nem sempre era a pura piedade que determinava o perdão. Os príncipes do século XV eram muito liberais em *lettres de remission* para faltas de qualquer espécie e os contemporâneos julgavam absolutamente natural que fossem obtidas por intercessão de parentes nobres. A maioria destes documentos, porém, refere-se a penas comuns.

O contraste entre a crueldade e a piedade transparece muitas vezes nos costumes da Idade Média. Por um lado, os doentes, os pobres, os dementes são objecto de profunda e comovida piedade, nascida de um sentimento de fraternidade semelhante àquela que a moderna literatura russa tão veementemente suprime; pelo outro, são tratados com incrível dureza, ou cruelmente escarnecidos. O cronista Pierre de Fenin, depois de descrever a morte de uma quadrilha de salteadores, remata ingenuamente: «e o povo riu bastante porque todos eles eram uns pobres homens.» Em 1425 teve lugar em Paris um *esbatemení* em que quatro mendigos cegos, armados de paus, se espancavam uns aos outros na tentativa de matar um porco, que era o preço do combate. Na véspera à noite são eles conduzidos através da cidade, «todos armados, levando à frente uma grande bandeira onde estava representado um porco, e precedidos por um homem que rufava o tambor».

No século XV as mulheres anãs eram motivo de divertimento como o eram ainda na corte de Espanha quando Velazquez pintou as suas faces infinitamente tristes. *Madame* d'Or, a loura anã de Filipe, o Bom, foi famosa. Fizeram-na lutar num festival da corte com o acrobata Hans. Nas festas nupciais de Carlos, o Temerário, em 1468, *madame* de Beaugrant, «a anã de *mademoiselle* de Borgonha» aparece vestida de pastora, montada num leão fulvo maior que um cavalo. Quanto ao destino destas pequenas criaturas os livros de contas são para nós mais eloquentes do que poderiam sê-lo as queixas sentimentais. Relatam o caso duma anãzinha que uma duquesa conseguiu arrancar aos pais e como estes vinham visitá-la de vez em quando e receber uma gratificação. «Ao pai da maluquinha Belon, que veio ver a filha... 26 s./6 d/.» O pobre homem regressou a casa talvez muito contente e vaidoso da função que a filha exercia na corte. No mesmo ano um ferreiro de Blois forneceu duas correntes de ferro «uma para prender Belon, a maluquinha, e a outra para atar ao pescoço do macaco de Sua Graça a Duquesa».

Na rudeza daqueles tempos há qualquer coisa de ingénuo que quase nos

proíbe condená-la. Quando a chacina dos Armanhaques estava em plena fúria, em 1418, os parisienses fundaram a irmandade de Santo André na capela de Santo Eustáquio: todos, padres e leigos, usavam uma coroa de rosas vermelhas, de forma que a igreja ficava perfumada «como se tivesse sido lavada com água-de-rosas». O povo de Arras celebra a anulação das sentenças por bruxarias (que durante todo o ano de 1461 tinham infestado a cidade como uma epidemia) com alegres festas e o concurso de *folies moralisées*, onde os prémios eram uma flor-de-lis de ouro, um par de capões, etc. ; ninguém, ao que parece, pensou mais nas vítimas torturadas e executadas.

A vida era tão violenta e tão variada que consentia a mistura do cheiro do sangue com o das rosas. Os homens dessa época oscilavam sempre entre o medo do Inferno e do Céu e a mais ingénua satisfação entre a crueldade e a ternura, entre o ascetismo áspero e o insensato apego às delícias do mundo, entre o ódio e a bondade, indo sempre dum extremo ao outro.

Depois da Idade Média nunca mais os pecados mortais do orgulho, ira e cobiça se apresentam com a descarada insolência com que se manifestavam nos séculos precedentes. Toda a história da Casa de Borgonha é uma espécie de poema épico da presunção e do orgulho heróicos, que tomam a forma de bravura e ambição com Filipe, o Bravo, de ódio com João Sem Medo, de luxúria e vingança, amor e ostentação com Filipe, o Bom, de temeridade e obstinação com Carlos, o Temerário.

A doutrina medieval filiava as raízes de todo o mal no orgulho ou na ambição. Ambas as opiniões eram baseadas nos textos da escritura: *A superbia initium sumpsit omnis perditio. — Radix omnium malorum est cupiditas.* Parece, todavia, que do século XII em diante o povo começou a achar o princípio do mal mais na ambição do que no orgulho. As vozes que condenam a cega cobiça, *la cieca cupidigia* de Dante, tornam-se cada vez mais clamorosas. O orgulho pode talvez ser considerado o pecado da época feudal e hierárquica. O poder não está ainda predominantemente associado ao dinheiro; é antes inerente à pessoa e depende de uma espécie de temor religioso que ela inspira; faz-se sentir pela pompa e magnificência ou pelo numeroso séquito de partidários fiéis. O pensamento feudal ou hierárquico exprime a ideia da grandeza por sinais visíveis, comunicando-lhe uma forma simbólica, de homenagem prestada de joelhos, de cerimoniosa reverência. O orgulho, portanto, é um pecado simbólico e pelo facto de provir, em última análise, do orgulho de Lúcifer, autor de todo o mal, reveste-se dum carácter metafísico.

A ambição, por outro lado, nem tem esse carácter simbólico nem aquelas relações com a teologia. É um puro pecado mundano, o impulso da natureza e da carne. No fim da Idade Média as condições do poder alteraram-se pelo acréscimo da circulação da moeda e o ilimitado campo aberto a quem quer que desejasse

satisfazer a sua ambição de amontoar riqueza. Para esta época a cobiça torna-se o pecado predominante. A riqueza não tinha adquirido ainda a feição impalpável que o capitalismo, baseado no crédito, lhe daria mais tarde; o que subjuga a imaginação é ainda o tangível ouro amarelo. O poder da riqueza é directo e primitivo; não é enfraquecido pelo mecanismo duma automática e invisível acumulação através dos investimentos; a satisfação de ser rico tem fundamento no luxo e na dissipação ou na bruta avareza.

No fim da Idade Média o orgulho hierárquico nada ainda perdera do seu vigor. Este orgulho primitivo estava então ligado ao crescente pecado da cobiça e é a mistura dos dois que dá à Idade Média moribunda esse tom de paixão extravagante que nunca mais volta a aparecer.

Ergue-se por toda a parte um coro furioso de invectivas contra a cobiça e a avareza na literatura dessa época. Pregadores, moralistas, escritores satíricos, cronistas e poetas falam como se fossem uma só voz. O ódio aos ricos, especialmente aos novos-ricos, que eram então muito numerosos, é geral. Os registos oficiais confirmam os mais incríveis casos da cupidez desenfreada de que falam os cronistas. Em 1436 numa questão entre dois mendigos derramaram-se algumas gotas de sangue que macularam a Igreja dos Inocentes, em Paris. O bispo, Jacques du Châtelier, «um homem de muita ostentação e muito ambicioso, de disposição mais mundana do que a sua situação requeria», recusou-se a consagrar novamente a igreja se não recebesse dos dois homens uma certa importância em dinheiro, que os pobres homens não possuíam, de forma que os serviços litúrgicos foram interrompidos durante vinte e dois dias. Pior ainda aconteceu com o seu sucessor, Denys de Moulins. Durante quatro meses do ano de 1441 proibiu ele os enterros e as procissões no Cemitério dos Inocentes, preferido entre todos, porque a igreja não podia pagar as taxas por ele pedidas. Este Denys de Moulins era tido como «um homem que mostrava pouca piedade pelo povo se não recebesse dinheiro ou coisa equivalente, e dizia-se com verdade que tinha mais de cinquenta processos no Parlamento porque nada se podia obter dele que não fosse por acção da justiça».

Um sentimento geral de calamidade iminente ameaçava todos. Para se fazer uma ideia da contínua insegurança em que viviam tanto os grandes como os pequenos basta ler os pormenores que Pierre Champion coleccionou a respeito das pessoas mencionadas por Villon no seu *Testament,* ou as notas de A. Teutey sobre o diário de um burguês de Paris. Apresentam-nos eles uma interminável série de processos, crimes, assaltos e perseguições. Uma crónica como a de Jacques le Clercq ou um diário como o de Philippe de Vigneulles, burguês de Metz, sublinham talvez demasiadamente o lado tenebroso da vida daquela época, mas todas as investigações acerca da carreira individual de certas pessoas parecem confirmá-lo revelando-nos vidas estranhamente perturbadoras.

Ao lermos a crónica de Mathieu d'Escouchy, simples, exacto, imparcial, moralizador, somos levados a pensar que o autor era um homem estudioso, calmo e honesto. O seu carácter era desconhecido antes de Fresne de Beaucourt ter encontrado nos arquivos a história da sua vida. «Vereador, depois, cerca de 1445, preboste de Péronne», encontramo-lo logo no início da sua carreira em disputa com Jean Froment, síndico da cidade. Perseguem-se reciprocamente com processos por falsificação e assassínio, por *excès et attemptaz.* A tentativa do preboste de fazer condenar a mulher do seu ministro por feitiçarias custou-lhe cara. Intimado a comparecer perante o Parlamento de Paris, d'Escouchy foi preso. Encontramo-lo também preso por acusações em cinco outros processos, sempre casos criminais graves e mais duma vez com pesadas correntes. Um filho de Froment fere-o num duelo. Cada um dos partidos aluga bandidos para combater o outro. Quando esta demorada querela deixa de ser mencionada nos registos outras se seguem, de violência semelhante. Mas nada disto constituiu obstáculo à carreira de d'Escouchy: ele chega a ser bailio e preboste em Richmont, *procureur du roi* em Saint-Quentin, e dão-lhe um título. É feito prisioneiro em Monthléry e depois regressa, mutilado, de outra campanha. A seguir casa-se, mas não para constituir uma vida sossegada. Aparece novamente acusado de falsificador de selos, é conduzido a Paris como *larron* e *murdrier*, forçado a confessar, pela tortura, impedido de apelar, condenado; mais tarde reabilitado e outra vez condenado, até que os traços desta carreira de ódios e perseguições desaparecem dos documentos.

Será de surpreender que o povo considere o seu destino e o do mundo apenas como uma infinda sucessão de males? Mau governo, extorsões, cobiça e violência dos grandes, guerras, assaltos, escassez, miséria e peste — a isto se reduz, quase, a história da época aos olhos do povo. O sentimento geral de insegurança causado pelas guerras, pela ameaça das campanhas dos malfeitores, pela falta de confiança na justiça, era ainda por cima agravado pela obsessão da proximidade do fim do mundo, pelo medo do Inferno, das bruxas e dos demónios. O pano de fundo de todos os modos de vida parecia negro. Por toda a parte as chamas do ódio se alteiam e a injustiça reina. Satã cobre com as suas asas sombrias a Terra triste. Em vão a Igreja militante combate e os pregadores fazem sermões; o mundo permanece inconvertido. Segundo uma crença popular, corrente nos fins do século XV, desde o começo do Grande Cisma do Ocidente que ninguém mais tinha entrado no Paraíso.

2 - O PESSIMISMO E O IDEAL DE VIDA SUBLIME

Nos fins da Idade Média pesava na alma do povo uma tenebrosa melancolia. Quer se leia uma crónica, um poema, um sermão ou até um documento legal, a mesma impressão de tristeza nos é transmitida por todos eles. Dir-se-ia que todo este período foi particularmente infeliz, como se tivesse deixado apenas memória de violências, de cobiça, de ódio mortal e não tivesse conhecido outras satisfações que não fossem as da intemperança, do orgulho e da crueldade.

A verdade é que nos documentos de todas as épocas o infortúnio deixa mais vestígios do que a felicidade. Os grandes males constituem os fundamentos da História. Somos talvez inclinados a concluir sem grande evidência que, de maneira geral e apesar de todas as calamidades, o total de felicidade pouco terá mudado de época para época. Mas no século XV, assim como durante o romantismo era, por assim dizer, de mau gosto elogiar francamente o mundo e a vida. Estava em moda ver apenas o sofrimento e a miséria, descobrir em tudo sinais de decadência e da aproximação do fim — em suma, condenar os tempos ou ter por eles desprezo.

Em vão procuramos na literatura francesa dos começos do século XV esse vigoroso optimismo que há-de jorrar no Renascimento— apesar de que, diga-se, a tendência optimista do Renascimento é por vezes exagerada. A exclamação exultante de Ulrich von Hutten, que se tornou vulgar de tanto citada, *O saeculum, O literae! Juvat viverei*[1], é mais a expressão do erudito do que a do homem. Com os humanistas o optimismo é ainda temperado com o velho desprezo dos cristãos estóicos do mundo. A passagem extraída duma carta escrita por Erasmo em 1518, melhor do que a exclamação de Hutten, pode servir para mostrar o valor médio que um humanista atribui à vida. «Não tenho demasiado apego à vida; tendo entrado no meu quinquagésimo primeiro ano, sou de opinião de que já vivi bastante; e por outro lado nada vejo nesta vida de tão excelente ou agradável que a torne apetecível ao homem a quem a doutrina cristã conferiu a esperança de outra, muito mais feliz, reservada àqueles que se dedicaram sinceramente à piedade. Não obstante, neste momento, eu quase desejaria rejuvenescer de alguns anos por esta única razão — creio ver surgir no futuro próximo a idade de ouro.» Descreve então a concórdia que reina entre os príncipes da Cristandade e a sua inclinação para a paz — que pessoalmente lhe era tão querida — e continuou:

[1] Ó mundo, ó literatura! É uma delícia viver!

«Tudo confirma a minha esperança de que não somente a boa moral e a piedade cristã mas também a literatura e o bom ensino hão-de renascer e tornar-se florescentes. Graças à protecção dos príncipes, bem entendido. É devido aos seus piedosos sentimentos que vemos surgir por toda a parte, como se fosse a um sinal dado, espíritos ilustres despertando e conspirando com o fim de restaurar o bom ensino.»

Em suma, o apreço pelas alegrias da vida que Erasmo manifesta é francamente moderado; além disso não tardou que mudasse o seu sentimento de prometedoras esperanças para nunca mais as vir a ter. Todavia, comparado com o sentir corrente no século anterior — exceptuando a Itália — a apreciação de Erasmo pode até considerar-se calorosa. Os homens de letras na corte de Carlos VII, ou na de Filipe, o Bom, nunca se cansam de clamar contra a vida e a época. A nota de desespero e de profundo desânimo é predominantemente tocada não pelos monges ascetas mas pelos poetas da corte e os cronistas laicos vivendo em círculos aristocráticos ou familiarizados com as ideias aristocráticas. Possuindo escassa cultura intelectual e moral, sendo na sua maioria estranhos ao estudo e ao saber e com débil têmpera religiosa, eram incapazes de encontrar consolação ou esperança no espectáculo da miséria e da decadência universais e apenas podiam lamentar o declínio do mundo e desesperar da justiça e da paz.

Ninguém foi tão pródigo em lamentações desta natureza como Eustache Deschamps:

Temps de douleur et de temptacion,
Aages de plour, d'envie et de tourment,
Temps de langour et de dampnacion,
Aages meneur près du definement,
Temps pleins d'orreur qui tout fait faussement,
Aage menteur, plein d'orgueil et d'envie,
Temps sanz honeur et sanz vray jugement,
Aage en tristesse qui abrège la vie[1].

As baladas que ele compôs neste estado de espírito podem contar-se às dúzias: variações monótonas e tristes do mesmo tema funesto. Devia prevalecer entre a nobreza uma disposição geral para a melancolia; de outro modo não poderia verificar-se a manifesta popularidade destes poemas.

Tout léesse deffaut,
Tout cueurs ont prins par assaut

[1] Tempo de dor e de tentação, Idade de lágrimas, de inveja e de tormento, Tempo de desânimo e de danação, Idade que conduz ao aniquilamento, Tempo cheio de horror que tudo produz falsamente, Idade mentirosa, cheia de orgulho e de inveja, Tempo sem honra e sem juízos verdadeiros, Idade de tristeza que encurta a vida.

Tristesse et merencolie[1].

No fim do século XV ainda o tom não variara; Jean Meschinot suspira como Deschamps:

O miserable et très dolente vie!
La guerre avons, mortalité, famine;
Le froid, le chaud, le jour, la nuit nous mine;
Puces, cirons et tant d'autre vermine
Nous guerroyent. Bref, miserere domine
Nos meschans corps, dont le vivre est très court[2].

Também ele está convencido de que tudo vai mal neste mundo; já não há justiça; o grande explora o pequeno e os pequenos exploram-se uns aos outros. Ele diz que foi conduzido à beira do suicídio pela sua hipocondria. Descreve-se a si próprio nos seguintes termos:

Et je, le pouvre escrivain
Au cueur triste, faible et vain,
Voyant de chascun le deuil,
Souci me tient em sa main;
Toujours les larmes à l'oeil,
Rien fors mourir je ne vueil[3].

Tudo o que conseguimos saber do estado moral dos nobres revela uma necessidade sentimental de adornar a alma com as roupagens do pesar. É raro encontrar um que não venha afirmar que só vê misérias durante a sua vida e que espera seja ainda pior no futuro. Georges Chastellain, o historiógrafo dos duques de Borgonha e chefe da escola de retórica borgonhesa, fala assim também no prólogo da sua crónica: «Eu, homem triste, nascido num eclipse de escuridão e em densos nevoeiros de lamentações.» O seu sucessor, Olivier de la Marche, escolhe para divisa o lamento *Tant a souffert la Marche*[4]. Seria interessante estudar, do ponto de vista da fisionomia, os retratos da época, que, na sua maioria, nos impressionam pela tristeza da expressão.

E curioso notar a variação de significados que a palavra «melancolia» apresenta no século XIV. As ideias de tristeza, de reflexão e de fantasia

---

[1] Toda a alegria se esvai, Todos os corações foram assaltados pelo temporal, pela tristeza e pela melancolia.

[2] Ó vida miserável e tristíssima!... Nós sofremos a guerra, a morte e a fome! Frio e calor, o dia e a noite minam as nossas forças; As pulgas, a sarna e tantos outros vermes, Nos fazem guerra. Em resumo, tem piedade, Senhor, Dos nossos indignos corpos, cuja vida é tão curta.

[3] E eu, o pobre escritor, De coração triste, fraco e vão, Quando vejo o luto de cada um, Sinto-me prisioneiro de preocupações; Sempre com lágrimas nos olhos; Só me apetece morrer.

[4] Tanto sofreu la Marche.

encontram-se misturadas nesse termo. Por exemplo, falando de Philippe de Artevelde, perdido em cogitações como consequência de uma mensagem que acabara de receber, Froissart exprime-se deste modo: *Quant il eut merancolit une espasse, il s'avisa que il rescriproit aus commissaires dou roi de France*[1]. Deschamps, referindo-se a qualquer coisa que é mais feia do que pode imaginar-se, diz: «Nenhum artista é bastante *merencolieux* para ser capaz de pintá-la.» A mudança de significação revela, evidentemente, uma tendência a identificar com a tristeza todas as ocupações sérias do espírito.

A poesia de Eustache Deschamps está cheia das mesquinhezas da vida e dos seus inevitáveis incómodos. Feliz é aquele que não tem filhos porque as crianças não fazem senão chorar e cheiram mal; só dão trabalhos e cuidados; têm de ser vestidas, albergadas, alimentadas; contraem doenças e morrem. Quando são crescidas podem seguir por maus caminhos e ser presas. Nada senão cuidados e desgostos; nenhuma felicidade nos compensa das aflições, dos trabalhos e das despesas com a sua educação. Há maior mal do que ter filhos aleijados? O poeta não tem uma palavra de piedade para o seu infortúnio; ele pensa:

Que homs de membre contrefais
Est en sa pensée meffais,
Plaind de péchiez et plains de vices[2].

Felizes são os solteiros, porque todo o homem que tem uma má mulher passa uma vida infeliz e aquele que tem uma boa tem sempre receio de a perder. Por outras palavras, receia-se sempre a felicidade juntamente com o infortúnio. Na velhice vê o poeta sempre o mal e o desgosto, um declínio lamentável do corpo e do espírito, o ridículo e a insipidez. E ela vem sem tardança, aos trinta anos para a mulher, aos cinquenta para o homem, e nenhum vive em geral mais do que sessenta. E um grito bem distante da serena idealidade da concepção de Dante a respeito da nobre velhice no *Convívio.*

«O mundo», diz Deschamps, «é como um velho caído na demência. Começou por ser inocente, depois foi sensato muito tempo, e justo, virtuoso, forte:

Or est lâches, chetis et molz,
Vieulx, convoiteux et mal parlant:
Je ne voy que foles et folz
La fin s'approche, en vérité
Tout va mal[3].»

---

[1] Tendo reflectido por algum tempo, resolveu responder aos emissários do rei de França.

[2] Que um homem aleijado é também mal formado de espírito, Cheio de pecados e de vícios.

[3] Agora [o mundo] é cobarde, decadente e fraco, Velho, ambicioso; não fala que se entenda. Só vejo mulheres e homens loucos... O fim aproxima-se na verdade. Tudo vai mal.

Noutro ponto lamenta:

Pour quoy est si obscurs le temps,
Que li uns l'autre ne cognoist,
Mais muent les gouvernements
De mal en pis, si comme on voit!

Le temps passé trop mieulx valoit.
Que règne! Tristesse et ennuy;
Il ne court justice ni droit;
Je ne scé mais desquelz je suy.[1]

e outra vez:

Se ce temps tient, je deviendrai hermite,
Car je n'i voys fors que deuil et tourment[2].

O pessimismo desta espécie nada tem que ver com a religião. Deschamps apenas dá um leve significado piedoso às suas reflexões. Desânimo e tristeza é o que se encontra no fundamento delas, não piedade. Um desprezo pelo mundo, que é dominado pelo medo dos trabalhos e dos desgostos, da doença e da idade, nasce, por ascetismo do homem fatigado, da desilusão e da saciedade. Nada tem de comum com a religião a não ser a terminologia.

Mesmo em expressões da mais pura e elevada espécie, esse medo da vida, essa fuga ante os seus inevitáveis pesares, raramente deixa de se lhe misturar. A série de argumentos que Jean Gerson pospõe no seu *Discours de l'Excellence de Virginité*, escrito para aconselhar as irmãs a que não se casem, não difere essencialmente das lamentações tenebrosas de Deschamps. Todos os males relacionados com o matrimónio aí se mencionam. O marido pode ser um bêbedo, um gastador, um avarento. Se for honesto e bom, as más colheitas, a morte dos gados, um naufrágio, podem ocorrer e arrebatar-lhe tudo o que possui. E que desgraça não é ficar grávida! Quantas mulheres não morrem de parto! A mulher que amamenta o seu filho não mais terá descanso ou contentamento. Os filhos podem ser desobedientes ou aleijados ; o marido pode morrer e deixar a sua viúva desolada e na pobreza.

Assim, sempre e por toda a parte, na literatura da época encontramos uma confissão de pessimismo. Logo que a alma destes homens passa dos

[1] Porque são os tempos tão escuros. Que os homens não se conhecem uns aos outros, Mas os governos mudam De mal para pior, corno se vê? O passado era bem melhor. Quem reina? A aflição e o desgosto; A justiça e a lei não se aplicam; Eu já não sei a quem pertenço.

[2] Se os tempos assim continuam, faço-me eremita, Porque só vejo luto e tormentos.

contentamentos da infância e das alegrias descuidadas à reflexão, uma- profunda tristeza em face das misérias terrenas os invade e eles vêem apenas os infortúnios da vida. Todavia este profundo pessimismo é a base de onde a alma deles voará para a aspiração de uma vida de beleza e serenidade. Porque em todos os tempos a visão de uma vida sublime se instalou na alma dos homens e quanto mais sombrio é o presente mais fortemente se fará sentir esta aspiração.

Três caminhos diferentes, em todas as épocas, parece terem conduzido à vida ideal. Primeiro o abandono do mundo. A vida perfeita, aqui, parece só poder alcançar-se, além dos domínios do trabalho e do prazer, pelo desprender de todos os laços. O segundo caminho conduz à melhoria do próprio mundo pela conscienciosa tarefa de melhorar as condições e as instituições políticas, sociais e morais. Ora, na Idade Média a fé cristã tinha implantado tão profundamente nos espíritos o ideal da renúncia como base de toda a perfeição social e pessoal que pouco lugar deixara para se tomar este caminho com destino ao progresso político e material. A ideia de um propósito de reforma contínua e do aperfeiçoamento da sociedade não existia. As instituições são geralmente consideradas tão boas ou tão más quanto o podem ser; tendo sido criadas por Deus, são intrinsecamente boas e somente os pecados dos homens as pervertem. Por consequência o que precisa de remédio é a alma individual. A legislação da Idade Média nunca tem por fim, confessada e conscientemente, criar um novo organismo; é sempre oportunista e só restaura a antiga e boa lei (pelo menos pensa que nada mais faz) ou reprime certos abusos especiais. Olha mais para um passado ideal do que para um futuro terreno. Porque o verdadeiro futuro está no Juízo Final, e esse não tarda.

Escusado é dizer que esta disposição mental deve ter grandemente contribuído para o pessimismo geral. Se em tudo o que interessa às coisas deste mundo não há esperança de perfeição e progresso, por lento que seja, aqueles que amam demasiadamente as coisas do mundo para se afastarem dos seus prazeres e que, todavia, não podem deixar de aspirar a uma melhor ordem de coisas só vêem diante de si um abismo. Teremos de esperar pelo século XVIII — pois mesmo o Renascimento não traz consigo a ideia de progresso — para que os homens entrem resolutamente no caminho do optimismo social; somente então a perfectibilidade do homem e da sociedade é erguida à categoria de dogma central e se o século seguinte vem a perder a ingenuidade desta crença não perdei coragem e o optimismo que a inspirou.

Seria erro pensar que o espírito medieval, à míngua de ideias de progresso e reforma consciente, somente conheceu a forma religiosa da aspiração à vida ideal. Porque há um terceiro caminho para um mundo mais belo, trilhado em todas as idades e civilizações, o mais fácil e também o mais enganoso de todos — o do sonho. Uma promessa de fuga às tristezas quotidianas está ao alcance de todos; basta que demos à vida o colorido da fantasia para entrarmos no caminho que conduz ao esquecimento contido na ilusão da harmonia ideal. Depois da solução

religiosa e social temos estoutra, a poética.

Um simples acorde musical basta para que a fuga arrebatadora se desenvolva por si mesma; a perspectiva do heroísmo, a virtude ou a felicidade de um ideal passado é tudo o que é preciso. Os temas são pouco numerosos e quase não mudaram desde a Antiguidade; podemos chamar-lhes o tema «heróico» e o «bucólico». Quase toda a cultura literária dos séculos seguintes se construiu sobre eles.

Mas seria apenas uma questão de literatura, esse terceiro caminho para a vida sublime, esse voo da acre realidade para a ilusão? Era de certeza algo mais do que isso. A História presta pouca atenção à influência destes sonhos de vida sublime na civilização e nas formas da vida social. O conteúdo deste ideal é um desejo de regresso à perfeição de um passado imaginário. Toda a aspiração para elevar a vida a esse nível, seja apenas na poesia, seja na prática, é uma imitação. A essência da cavalaria é a imitação do ideal do herói, assim como a imitação do antigo *sages* é a essência do humanismo. Mais forte e mais duradoura de todas é a ilusão de um regresso à natureza e aos seus inocentes prazeres pela imitação da vida pastoril. Desde Teócrito ela nunca deixou de dominar as sociedades civilizadas.

Ora quanto mais primitiva é a sociedade maior necessidade de pôr a vida real de acordo com um padrão ideal transborda para além da literatura e inunda a esfera do quotidiano. O homem moderno é um trabalhador. Trabalhar é o seu ideal. O vestuário do homem moderno é, desde o fim do século XVIII, essencialmente um fato de operário. Desde que o progresso político e a perfeição social passaram a ser factores predominantes no consenso geral e se busca o próprio ideal na mais elevada produção e na mais justa distribuição dos bens, deixa de ser necessário imitar o herói ou o *sages.* O próprio ideal se democratizou. Nos períodos aristocráticos, por outro lado, ser "representante da verdadeira cultura significa, por meio da conduta, dos costumes, das maneiras do vestuário, do porte, dar a ilusão do ser heróico, cheio de honra e dignidade, de sabedoria e, em todos os casos, de cortesia. Isto parece ser possível por meio da referida imitação de um passado ideal. O sonho da passada perfeição enobrece a vida e as suas formas, enche-as de beleza e actualiza-as como formas de arte. A vida é regulada como um nobre jogo. Apenas um pequeno grupo aristocrático pode realizar o padrão desse jogo artístico. Imitar o herói e o *sages* não é tarefa para todos. Sem ócios e riqueza não se consegue dar à vida um colorido épico ou idílico. A aspiração de realizar um sonho de beleza nas formas da vida social traz como *vitium originis* a marca da exclusividade aristocrática.

Atingimos aqui então um ponto de vista do qual podemos observar a cultura laica no declínio da Idade Média: vida aristocrática ataviada de formas ideais, dourada pelo romantismo cavalheiroso, esse mundo disfarçado dentro da

fantástica roupagem da Távola Redonda.

A busca de uma vida bela é muito mais antiga do que o *Quattrocento* italiano. Aqui, como noutros pontos, a linha de demarcação entre a Idade Média e o Renascimento tem sido demasiadamente vincada. Florença precisou apenas de adoptar e desenvolver antigos motivos que a Idade Média já conhecia. Não obstante a distância estética que separa o Giostre dos Médicis da espectacularidade bárbara dos duques de Borgonha a inspiração é a mesma. A Itália descobriu na verdade novos mundos de beleza e modulou a vida segundo um novo tom; mas o próprio impulso que a levou a tornar-se uma coisa de arte, geralmente aceite como sendo típica do Renascimento, não foi inventado por ela.

Na Idade Média a escolha reside, em princípio, apenas entre Deus e mundo, entre o desprezo e a aceitação veemente, com perigo para a alma de cada um, de tudo o que constitui a beleza e o encanto da vida terrena. Toda a beleza terrestre traz consigo a marca do pecado. Mesmo quando a arte e a piedade conseguiram santificá-la colocando-a ao serviço da religião, o artista ou o amador de arte tinha de tomar cuidado e não se deixar dominar pelos encantos da linha e da cor. Por consequência toda a vida nobre estava, nas suas manifestações essenciais, cheia de uma beleza manchada pelo pecado. Os exercícios de cavalaria e modas cortesãs com a sua adoração de força corporal; as honras e as dignidades com as suas vaidades e pompas, e especialmente o amor — o que era isso senão orgulho, inveja, avareza e luxúria, tudo condenado pela religião? Para serem admitidas como elementos da mais alta cultura todas essas coisas teriam de ser enobrecidas e elevadas à categoria de virtudes.

Era aqui que o caminho da fantasia demonstrava o seu valor civilizador. Toda a vida aristocrática na Alta Idade Média é uma tentativa geral de representar a visão de um sonho. Revestindo-se do brilhantismo caprichoso do heroísmo e da probidade de épocas passadas, a vida dos nobres erguia-se até ao sublime. Por esta característica está o Renascimento ligado aos tempos do feudalismo.

A necessidade de uma elevada cultura encontrou a sua mais directa expressão em tudo o que constitui o cerimonial e a etiqueta. As acções dos príncipes, mesmo nas acções vulgares do dia a dia, assumem todas uma forma quase simbólica e tendem a erguer-se à categoria de mistérios. Os nascimentos, os casamentos, as mortes, são ordenados com um aparato de formalidades sublimes. As emoções que os acompanham são dramatizadas e amplificadas. O bizantinismo não é mais do que a expressão da mesma tendência, e para verificarmos que ela sobreviveu para além da Idade Média bastará que recordemos o Rei-Sol.

A corte era preeminentemente o campo onde o esteticismo florescia. Em nenhuma outra parte atingiu ele maior desenvolvimento do que na corte dos duques de Borgonha, que era mais pomposa e mais bem ordenada do que a dos

reis de França. E bem conhecida a importância que os duques atribuíam à magnificência da sua casa. Uma corte esplendorosa podia, mais do que qualquer outra coisa, convencer os rivais da alta categoria que os duques proclamavam ocupar entre os príncipes da Europa. «Depois dos feitos e façanhas de guerra, que são títulos de guerra», diz Chastellain, «a casa é a primeira coisa que impressiona a vista e portanto aquilo que é mais necessário conduzir e arranjar bem.» Era fama que a corte da Borgonha era a mais rica e a mais organizada de todas. Carlos, o Temerário, especialmente, tinha a paixão da magnificência. A arcaica e idílica função da justiça administrada pelo príncipe em pessoa, mesmo junto dos mais humildes dos seus súbditos, era praticada pelo duque, que tinha o hábito de se sentar na audiência com grande solenidade duas ou três vezes por semana, quando cada um podia apresentar a sua petição. Ditava as sentenças na presença de todos os nobres da sua casa, sentado numa *hautdos* coberta com lhama de ouro e assistido por dois *maitres de requêtes,* o oficial de justiça e o escrivão ajoelhados diante dele. «Os nobres aborreciam-se bastante, mas não podiam escusar-se», diz Chastellain, que exprime algumas dúvidas quanto à utilidade daquelas audiências. «Parecia uma coisa magnificente e digna, fosse qual fosse o fruto que produzia. Mas eu nunca ouvi nem vi uma tal coisa feita no meu tempo por um príncipe ou um rei.»

Também para. os divertimentos Carlos sentiu a necessidade de formas solenes e espectaculares. «Ele tinha o hábito de dedicar parte do seu dia a ocupações sérias e a jogos e gargalhadas à mistura e agradava-lhe fazer belos discursos e exortar os seus nobres, como um pregador, a praticar a virtude. Com este fim via-se muitas vezes sentado num trono, com os nobres em volta, fazendo-lhes uma pregação de acordo com a ocasião e as circunstâncias. E sempre, como príncipe e chefe de todos eles, estava magnífico e ricamente vestido, muito mais do que os outros.»

Não está esta *haute magnificence de cour pour estre vu et regardé en singulières choses* completamente de acordo com o espírito do Renascimento, apesar do seu ingénuo e de certo modo rígido aspecto exterior?

As refeições do duque eram cerimónias de uma dignidade quase litúrgica. As descrições pelo mestre-de-cerimónias Olivier de la Marche são dignas de ser lidas. O seu tratado *L´Etat de la Maison du Duc Charles de Bourgogne,* composto a pedido do rei de Inglaterra Eduardo IV, para lhe servir de modelo, expõe o complicado serviço do chefe da padaria, do trinchante, do chefe dos vinhos, dos cozinheiros e o decorrer do banquete, que terminava pelo desfile de todos os nobres diante do duque, que estava ainda sentado à mesa «para maior glória».

Os regulamentos da cozinha são verdadeiramente pantagruélicos. Podemos descrevê-los numa cozinha de enormes dimensões, com as suas sete gigantescas chaminés, que podem ainda ver-se no palácio ducal de Dijon. O chefe da cozinha

está sentado numa cadeira alta, de onde abrange todo o compartimento; «e ele deve ter na mão uma enorme colher de pau que lhe serve para dois fins: por um lado para provar as sopas ou os caldos e por outro para ameaçar os moços de cozinha que se desviavam do trabalho, e bater-lhes se tanto for necessário».

La Marche fala das cerimónias que descreve num tom tão respeitoso e quase escolástico como se tratasse de mistérios sagrados. Apresenta aos leitores graves questões de precedência e de serviço e responde-lhes como conhecedor. «Porque está presente às refeições o cozinheiro-chefe e não o *écuyer de la cuisinel* Como deve proceder-se para nomear o cozinheiro-chefe?». A isto responde com a sua sabedoria: «Quando o ofício de cozinheiro-chefe está vago na corte do príncipe, o *maitre d'hótel* chama os *écuyers* e todos os criados da cozinha, um por um. Cada um deles faz o seu voto, solenemente, atestado por juramento, e desta forma o cozinheiro-chefe é eleito.» «Quem deve tomar o lugar do cozinheiro-chefe na sua ausência: o mestre-da-grelha ou o mestre-da-sopa?». Resposta: «Nenhum deles; o substituto será designado por eleição.» «Porque formam os *panetiers* e os que servem os vinhos a primeira e a segunda categoria, acima dos trinchadores e dos cozinheiros?». «Porque têm a seu cargo o pão e o vinho, ao que a santidade do sacramento dá um carácter sagrado.»

A extrema importância que liga a estas questões de precedência e etiqueta só pode explicar-se pelo significado quase religioso que lhes é atribuído onde quer que a tradição seja forte e onde um espírito primitivo prevaleça. Eles contêm, por assim dizer, um elemento de ritual. Todas as formas de etiqueta são elaboradas de forma a constituírem um exercício nobre que, apesar de artificial, não degenerou ainda inteiramente numa exibição inútil. Às vezes a forma de polidez assume tal importância que a gravidade do assunto tratado perde-se de vista.

Antes da Batalha de Crécy quatro cavaleiros franceses regressaram de um reconhecimento às linhas inglesas. O incidente é contado por Froissart. Impaciente por ouvir as notícias que eles trazem o rei cavalga ao encontro deles e pára logo que os avista. Eles forçam a marcha através das filas dos homens de armas e chegam junto do rei. «Que novas trazeis, senhores?», pergunta o rei. E então eles olham uns para os outros sem dizer palavra, pois nenhum deles quer falar antes dos companheiros. E um deles disse ao outro: «Senhor conde, fale ao rei. Eu não falarei antes de vós.» E assim estiveram em debate por algum tempo, visto nenhum querer começar a falar *par honneur.* Até que por fim o rei ordenou a *sir* Monne de Baseie que dissesse o que sabia.

Messire Gaultier Rallart, *chevalier du guet* em Paris, no ano de 1418, habituara-se a não fazer as suas rondas sem ser precedido «por três ou quatro músicos que tocavam instrumentos de cobre, coisa que parecia ao povo bastante estranha, porque, diziam, parecia que ele avisava os malfeitores: 'Fujam, que eu vou aqui'». Este caso, relatado por um burguês de Paris, de um chefe de polícia

avisando os malfeitores de que se aproximava não é único. Jean de Roy diz a mesma coisa de Jean Balue, bispo de Evreux em 1465. À noite fazia as suas rondas «com clarins, trompetas e outros instrumentos de música, através das ruas e muralhas, o que não era coisa habitualmente feita por homens da guarda».

Mesmo no cadafalso as honras devidas à categoria são estritamente observadas. Assim ó cadafalso erguido para o oficial de justiça de Saint-Pol está ricamente revestido de veludo preto juncado de flores-de-lis; o pano com que os seus olhos estão vendados, o coxim em que se ajoelha, são de veludo carmesim e o carrasco é um homem que nunca tinha executado criminoso algum — duvidoso privilégio para a nova vítima.

As lutas de cortesia que quarenta anos antes eram ainda características da etiqueta da baixa classe média estavam extraordinariamente desenvolvidas na vida da corte do século XV. Os duques de Borgonha davam escrupulosamente precedência aos seus primos da Casa Real de França. João Sem Medo nunca deixa de mostrar exagerado respeito à sua nora, a jovem princesa Michelle de França; chama-lhe *«madame»,* põe o joelho em terra diante dela e à mesa procura sempre servi-la, o que ela nunca consente que ele faça. Quando Filipe, o Bom, sabe que o seu primo, o delfim, em consequência de uma questão com o pai, se refugiou no Brabante, levanta imediatamente o cerco de Deventer, que constituía o primeiro passo no seu importantíssimo plano para conquistar a Frísia. Seguiu apressadamente para Bruxelas a fim de ali receber o real hóspede. Quando a hora do encontro se aproximou houve uma autêntica corrida para ver qual seria o primeiro a prestar homenagem ao outro. À notícia de que o delfim vinha ao seu encontro o velho duque ficou extremamente vexado; mandou-lhe três, quatro mensagens, umas a seguir às outras, a dizer-lhe que se ele avançasse ao seu encontro, ele, cumprindo um juramento, voltaria apressadamente ao lugar de onde partira e afastar-se-ia dele tão rapidamente e para tão longe que o príncipe em vão o procuraria durante um ano, nem o veria por mais esforços que fizesse; porque, disse, isso significaria para ele, duque, um ridículo e uma vergonha que nunca mais se apagariam e lhe seriam imputados em todo o mundo, por toda a eternidade como um grande ultraje e uma coisa inadmissível, o que ele ansiosamente queria evitar. Em sinal de reverência o herdeiro da França, o duque, apesar de estar no seu território, proíbe a cerimónia da apresentação da própria espada à sua entrada em Bruxelas; antes de entrar no palácio salta rapidamente do cavalo, entra no terreiro e corre ao avistar o filho do rei, «que desceu dos seus aposentos dando a mão à duquesa, e rapidamente avança ao encontro dele, na sala nobre, com os braços abertos». Imediatamente o velho duque se descobre, ajoelha um instante e avança apressadamente. A duquesa retém o delfim para o impedir de dar um passo, em vão o delfim segura o duque para evitar que ele se ajoelhe, e tenta depois inutilmente erguê-lo. «Ambos choram comovidamente», diz Chastellain, «o mesmo acontecendo aos espectadores.»

Nas recepções reais dos tempos modernos encontramos sem dúvida cerimónias que tocam as raias do ridículo, mas em vão procuraremos esta apaixonada ânsia de formalidades demonstrativa, a que nos fins da Idade Média se liga ainda um significado moral.

Depois de o jovem conde de Charoláis, por modéstia, se ter recusado teimosamente a servir-se do lavabo antes da refeição ao mesmo tempo que a rainha de Inglaterra, a corte falou do incidente durante todo o dia; o duque, a quem contaram o caso, encarregou dois nobres de advogar a causa de cada uma das partes. As humildes recusas de tomar a precedência em relação a outrem chegavam a durar um quarto de hora; quem mais resistia mais louvado era. As mãos escondiam-se para evitar a honra do beija-mão; a rainha de Espanha assim fez no encontro com o jovem arquiduque Filipe, o Belo; este esperou pacientemente por um momento de distracção da parte da rainha, tomou-lhe a mão e beijou-lha. Desta vez a gravidade espanhola desapareceu; a corte desatou a rir.

Todas as triviais delicadezas das relações sociais são minuciosamente reguladas. A etiqueta prescreve não somente qual é a dama que tem direito a dar a mão a outra dama, mas também estipula qual é a que tem autoridade para encorajar outras, com um aceno de cabeça, a esta prova de intimidade. Este direito de acenar com a cabeça é uma questão técnica para a velha dama Alienor de Poitiers, que descreveu o cerimonial da corte da Borgonha. A partida de um hóspede é contrariada com incomodativa insistência. Filipe, o Bom, recusa deixar partir a rainha de França no dia fixado pelo rei, não obstante o medo que a pobre rainha e a sua comitiva sentiam pela cólera de Luís XI.

Dizia Goethe que não há sinal exterior de polidez que não assente numa profunda base moral e Emerson exprime quase o mesmo pensamento quando chama à polidez «a virtude destinada a germinar». Seria talvez exagero dizer que no fim da Idade Média o povo tinha ainda plena consciência do valor moral da delicadeza; mas seguramente ele sentia ainda o seu valor estético, que marca a transição destas formas de sinceras manifestações de afectação para as áridas formalidades da civilização.

É manifesto que este rico adorno da vida em parte nenhuma floresceu tanto como na corte dos príncipes, onde as pessoas podiam dedicar-lhe o seu tempo e onde tinham lugar para o fazer. Este mesmo culto das formas, porém, desenvolveu-se em sentido descendente, partindo da nobreza para a classe média, onde permaneceu, depois de tornar-se antiquado nos círculos aristocráticos. Costumes do género de insistir com um hóspede para que se sirva duas vezes dum prato, ou para que prolongue o tempo de uma visita, e recuse ser o primeiro, agora tão pouco usados, floresciam no século XV, escrupulosamente observados, embora fossem objecto de sátiras.

As manifestações públicas de culto ofereciam, acima de todas, ampla ocasião para largas demonstrações de civilidade. Em primeiro lugar vem a *offrande;* ninguém quer ser o primeiro a colocar a sua oferenda no altar:

Passez. — Non feray. — Or avant!
Certes si ferez, ma cousine.
— Non feray. — Huchez no voisine,
Qu'elle doit mieux devant offrir
— Vous ne le devriez souffrir.
Dist la voisine: «n'appartient
A moy; offrez, qu'a vous ne tient
Que li prestes ne se délivre.»[1]

Quando por fim a pessoa de mais alta categoria abre o caminho, o mesmo debate será repetido em relação à *pax,* um disco de madeira, prata ou marfim que era beijado depois do *Agnus Dei.* Entre .as amáveis recusas de beijar primeiro, a *pax* andava de mão em mão entre as notabilidades, do que resultava uma demorada interrupção do serviço.

Respondre doit la jeune famé:
— Prenez, je ne prendray pas, dame.
— Si ferez, prenez, douce amie.
— Certes, je ne le prandray mie;
L'en me tendroit pour une soie.
— Baillez, damoiselle Marote.
— Non feray, Jhesucrist m'en gart!
Portez a ma dame Ermagart.
— Dame, prenez. — Saincte Marie,
Portez la paix a la baillie.
— Non, mais a la gouverneresse.[2]

Mesmo um santo como S. Francisco de Paula julgou ser seu dever tomar parte nas práticas infantis; as testemunhas no processo da sua canonização consideraram esta atitude como sinal de grande humildade e mérito, o que mostra que a sátira nada exagerou e que a ideia moral destas formas não desaparecera completamente.

Com todo este ardor de cumprimentos, comparecer a actos públicos do

---

[1] Ide —Isso não — Ide à frente! Certamente vós o fareis, prima. — Isso não — Chame a sua vizinha, Que ela ofereça antes de vós. — Não deveis tal consentir. Diz a vizinha: não me pertence A mim; ofereceí, só por vós o padre tem de esperar.

[2] A jovem deve responder «Beije-o», Não o farei eu, senhora — Sim, faça-o, tome-o, querida amiga — Eu certamente não o tomarei; Ter-me-iam por vaidosa — Passe-o, menina Marote — Eu não, Jesus Cristo me defenda! Passe-o à senhora Ermagart — Senhora, tome-o — Santa Maria, Passe *opax* à mulher do juiz — Não, antes à mulher do governador.

culto era quase como dançar um minuete. Porque ao sair da igreja praticavam-se cenas semelhantes; aos superiores dava-se-lhes a direita ou a dianteira para atravessarem uma estreita ponte ou entrarem numa rua apertada. Chegando à porta de casa toda a companhia era convidada a entrar e beber um copo de vinho (como ainda hoje a cortesia espanhola a isso obriga). Os companheiros escusavam-se delicadamente, depois dos seus repetidos protestos.

Estas formas fúteis tornam-se encantadoras e o seu valor moral e civilizador é mais bem compreendido se nos lembrarmos de que ele emana da alma apaixonada de uma raça selvagem lutando por dominar o orgulho e a ira. Disputas e actos de violência iam de mãos dadas com a cerimoniosa abdicação de todo o orgulho, de que, afinal, eram o reverso. Nobres famílias disputavam furiosamente por essa mesma precedência na igreja pela qual cortesmente fingiam ter pouco apreço.

Bastantes vezes a rudeza nativa faz estalar o delgado verniz da polidez. O duque João da Baviera, eleito de Liège, era hóspede de Paris. Nas festividades dadas em sua honra pela alta nobreza ganhou-lhe todo o dinheiro* ao jogo. Um dos príncipes não pôde conter-se e exclamou: «Que diabo de padre nos veio aqui parar?» (É o cronista de Liège, Jean de Stavelot, quem relata o facto.) «O quê, vai ele ganhar todo o nosso dinheiro?» «E logo o meu senhor de Liège se levantou da mesa e disse iradamente: 'Não sou padre nem quero o vosso dinheiro'. E pegando nele espalhou-o pela sala; e muitos se admiraram imenso da sua liberalidade.»

A ordem magnífica que se mantinha na corte de Borgonha, louvada por Christine de Pisan, por Chastellain e por Leon de Rozmital, fidalgo da Boémia, somente adquire o seu inteiro significado quando a compararmos com a desordem que reinava na corte de França, modelo mais antigo e mais ilustre do que a de Borgonha. Em certo número das suas baladas Eustache Deschamps queixa-se da miséria da corte, e estas queixas não são meras variações sobre um tema familiar de censura da vida na corte. Má comida e alojamentos pobres; barulho e desordem constantes; altercações e praguejar; ciúmes e injúrias; em suma, a corte é um abismo de pecados, a porta do Inferno.

Nem o sagrado respeito pela realeza, nem o valor quase sacramental ligado às cerimónias conseguiam defender o decoro de ser eventualmente desrespeitado durante a mais solene das cerimónias. No banquete da coroação de Carlos VI, em 1380, o duque de Borgonha procura, pela força, tomar o lugar a que tem direito como decano dos pares, entre o rei e o duque de Anjou. Já o séquito do duque começa a desalojar os seus oponentes; ouvem-se gritos ameaçadores, vai rebentar uma rixa quando o rei a evita fazendo justiça à pretensão do duque de Borgonha.

Às próprias infracções às formas solenes tendem a tornar-se hábitos por sua vez. Parece que era mais ou menos costume ser o funeral de um rei de França interrompido por uma disputa que tinha por objecto a posse dos utensílios da

cerimónia. Em 1422 a corporação dos *henouars*, ou oficiais da gabela de Paris, que tinham o privilégio de levar o cadáver do rei até Saint-Denis, travou luta com os monges da, abadia porque ambas as partes reclamavam o pano que cobria o caixão de Carlos VI.

Caso análogo ocorreu em 1461, no funeral de Carlos VII. Em consequência de uma altercação com os monges, os *henouars* puseram o ataúde no chão quando iam a meio do caminho e recusaram-se a conduzi-lo mais além se não lhes dessem dez libras de Paris. O estribeiro-mor acalmou-os prometendo pagar-lhes do seu próprio bolso, mas o atraso tinha sido tanto que o cortejo só chegou a Saint-Denis pelas oito horas da noite. Depois do enterro levantou-se novo conflito, por causa do pano de lhama de ouro, entre os monges e o próprio estribeiro-mor.

A grande publicidade que era costume dar a todos os acontecimentos importantes da vida de um rei, e que sobreviveu até aos tempos de Luís XIV, conduzi algumas vezes a uma lamentável quebra de disciplina nas mais solenes ocasiões. No banquete da coroação, em 1380, a multidão de espectadores, hóspedes e servos era tal que o governador e o mestre-de-cerimónias de Sancerre tiveram de servir os pratos montados em cavalos. Na coroação de Henrique VI de Inglaterra, em Paris, em 1431, o povo ao amanhecer forçou a entrada do grande vestíbulo onde a festa ia decorrer «uns para ver, outros para se regalarem e alguns ainda para roubar, levar vitualhas ou outras coisas». Os membros do Parlamento e da Universidade, o pre-boste dos mercadores e os vereadores, depois de terem com grande dificuldade entrado no vestíbulo, encontraram as mesas que lhes estavam destinadas ocupadas por numerosos artífices. Foi feita uma tentativa para os desalojar, «mas quando tinham conseguido expulsar um ou dois, sentavam-se do outro lado sete ou oito». Na inauguração do reinado de Luís XI, em 1461, tinha-se tomado a precaução de fechar as portas da catedral de Reims bastante cedo e colocado uma guarda nas entradas de forma que não pudessem ingressar mais pessoas do que as que o coro comportava. Apesar disso os espectadores comprimiam-se de forma tal em volta do altar onde o rei era ungido que os prelados que assistiam ao arcebispo mal podiam mover-se e os príncipes de sangue quase foram esmagados nos seus lugares de honra.

A alma apaixonada e violenta dessa época, vacilando sempre entre a piedade lacrimosa e a frígida crueldade, entre o respeito e a insolência, entre o desânimo e a licença, não podia dispensar as mais severas regras e o mais estrito formalismo. Todas as emoções exigiam um sistema rígido de formas convencionais porque sem elas a paixão e a ferocidade causariam a destruição da vida. Por esta faculdade de sublimação cada acontecimento se tornava um espectáculo para os outros; a alegria e a dor eram artificial e teatralmente organizadas. Por carência da faculdade de exprimir as emoções de maneira simples e natural tornava-se necessário recorrer às representações estéticas do pesar e da satisfação.

As cerimónias que se realizavam pelos nascimentos, casamentos e mortes assumiam inteiramente o carácter de espectáculos. Os valores estéticos tomavam aqui o lugar da sua antiga significação religiosa (pagã, na sua maior parte) ou mágica.

Em parte nenhuma o formalismo das emoções assume uma aparência mais sugestiva do que na esfera dos ritos fúnebres. Há uma tendência primitiva para exagerar a expressão da mágoa tal como a da alegria. As lamentações pomposas são a contrapartida dos divertimentos imoderados e da luxúria insana. Pela morte de João Sem Medo organizaram-se cerimónias fúnebres de incomparável magnificência, nas quais havia, sem dúvida, um propósito político também. A comitiva que escoltava Filipe de Borgonha quando foi ao encontro dos reis de França e de Inglaterra levava dois mil pendões pretos sem falar nos estandartes e bandeiras, de sete jardas de comprimento, da mesma cor. A carruagem do duque e os cadeirais tinham sido pintados de preto para a cerimónia. Na altura do encontro, em Troyes, Filipe usava um manto de veludo preto tão comprido que caía sobre o cavalo até ao chão. Durante muito tempo tanto ele como a sua corte só apareciam em público vestidos de negro.

Entre a generalidade do preto nos lutos da corte, o vermelho, que só o rei de França (e mesmo a rainha) usava, devia fazer um contraste muito notável. Em 1393 os parisienses tiveram a surpresa de um pomposo funeral todo de branco: foi o do rei da Arménia, Leon de Lusignan, que morreu no exílio.

As manifestações de pesar pela morte de um príncipe, se eram por vezes propositadamente exageradas, envolviam muitas vezes um pesar profundo e não fingido. A instabilidade geral do estado de alma; o extremo horror da morte, o fervor pelos laços de família e pela lealdade, tudo contribuía para fazer da morte de um príncipe ou de um rei um acontecimento doloroso. Uma exuberância selvagem se manifestou quando chegou de Gand a notícia do assassínio de João Sem Medo. Todas as crónicas o confirmam; Chastellain é difuso acerca do assunto. O seu estilo pesado e lento é maravilhosamente adaptado a descrever o longo discurso com que o bispo de Tournai preparou o jovem duque para as más notícias, assim como as majestosas lamentações de Filipe e de Michelle de França, sua mulher. Meio século mais tarde vemos Carlos, o Temerário, junto do leito de morte do pai, chorar, gritar, torcer as mãos, cair no chão, «de modo a fazer com que todos ficassem pasmados da sua incomensurável dor».

Seja qual for a quota-parte do estilo cortesão existente nestas narrativas, o que elas nos dizem adapta-se perfeitamente à intensa sensibilidade da época e ao mesmo tempo ao gosto dum luto clamoroso e edificante. Os costumes primitivos exigindo que os mortos fossem pública e violentamente chorados ainda sobrevivia com força considerável no século XV. As ruidosas manifestações de pesar eram tidas por distintas e decentes. Todas as coisas relacionadas com uma pessoa morta

tinham de testemunhar uma dor sem limites.

Do mesmo modo o extraordinário medo de anunciar uma morte demonstra a mesma mistura do ritual primitivo e do emocionalismo passional. Esconde-se da condessa de Charolais, que está grávida, a morte do pai. Durante uma doença de Filipe, o Bom, a corte não ousa anunciar-lhe a morte de ninguém que lhe toque de perto; Adolphe de Clèves é proibido de vestir luto pela mulher, por consideração para com o duque, que está doente. Quando o chanceler Nicolas Rolin morreu nada foi dito ao duque. Todavia ele começou a suspeitar e pediu ao bispo de Tournai, que veio visitá-lo, que dissesse a verdade. «Meu soberano», disse o bispo, «na realidade ele morreu porque, com efeito, está velho e alquebrado e não pode viver muito.» «Mau!», respondeu o duque, «eu não pergunto isso. Pergunto se ele morreu de facto e se já se foi deste mundo.» «Ah, meu senhor», retorquiu o bispo, «ele não está morto mas paralítico de um lado e portanto praticamente morto». O duque zangou-se. «Mas que maravilhas! Dizei-me já claramente se ele morreu.» E só então o bispo respondeu: «Sim, com efeito, meu senhor, ele morreu na verdade.»

Mais ainda do que a ideia de poupar desgostos a um doente, não sugere esta maneira de anunciar a morte vestígios de uma antiga superstição? A preocupação de excluir sistematicamente o pensamento da morte denota um estado de espírito análogo ao de Luís XV, que nunca mais vestia o fato que trazia, nem se servia mais do cavalo que montava no momento em que lhe anunciavam más notícias, e que até mandou cortar parte da floresta de Loches quando a notícia da morte de um filho acabado de nascer lhe foi trazida. «Senhor chanceler», escreveu o rei a 25 de Maio de 1483, «agradeço as suas cartas, etc, mas peço-lhe que não me mande mais pela pessoa que as trouxe porque achei a cara dela terrivelmente mudada em relação à última vez que a vi, e dou-lhe a palavra de honra de que tive medo dela e não quero mais vê-la.»

O valor cultural do luto reside em que ele dá forma e ritmo ao pesar. Transfere a vida real para a esfera do drama. Calça-lhe o coturno. O luto nas cortes de França e de Borgonha na época que estudamos tem de ser visto como uma espécie de elegia representada. As cerimónias fúnebres e as lamentações dos funerais, que nas civilizações primitivas são ainda indistintas (na Irlanda, por exemplo), não tinham sido completamente separadas. O luto continuava a ser um resto da sua primitiva função poética. Dramatizava os efeitos do pesar.

Quanto mais nobres eram os mortos e os sobreviventes mais heróico era o luto. Durante todo um ano a rainha de França não abandonará o quarto onde recebeu a notícia da morte do seu cônjuge. Para a princesa a reclusão é de seis semanas. Durante todo o tempo em que *madame* de Charolais anda de luto por seu pai permanece na cama, encostada a coxins, vestida, com laço s, coifa e mantilha. Os compartimentos são decorados a negro; o chão recoberto com um

grande pano preto. Alienor de Poitiers deixou-nos a descrição de todas as gradações do cerimonial, variando de acordo com a categoria do morto.

Sob esta bela representação exterior os sentimentos que assim são exibidos e formalizados muitas vezes tendem a desaparecer. A atitude patética contradiz-se a si própria por detrás do proscénio. «Circunstância» e vida real distinguem-se clara e inocentemente. Leonor, depois de descrever o sumptuoso funeral da condessa de Charolais, acrescenta: «Quando *Madame* estava *en son particulier* de modo nenhum permanecia sempre no leito ou se confinava em um quarto único.»

A seguir ao luto a vida nos aposentos privados durante o parto oferece amplas oportunidades para diferenciações segundo a categoria. As cores, os tecidos de cobertura da cama e as roupas têm todos um significado. O verde, que se tornou privilégio das rainhas e das princesas, substitui o branco das épocas anteriores. *La chambre verte* era proibida mesmo a uma condessa. Durante o recolhimento de Isabel de Bourbon pelo nascimento de Maria de Borgonha, cinco grandes leitos com dossel, todos drapejados com artísticos tecidos verdes, permaneceram vazios, como os coches de circunstância nos enterros, somente com o fim de servirem para as cerimónias do baptismo, enquanto a mãe repousa numa poltrona baixa, próximo do fogão. As gelosias permaneciam corridas e o quarto era iluminado com velas.

Uma severa hierarquia de materiais e cores mantinha as classes separadas e dava a cada estado ou situação uma distinção exterior que preservava e exaltava o sentimento da dignidade.

Além disso, fora da esfera dos nascimentos, casamentos e mortes, uma necessidade estética fortemente sentida tendia a criar uma forma de solenidade e decoro para cada caso ou cada feito notável. Um pecador que se humilha, um prisioneiro que se arrepende, um santo que se sacrifica, todos oferecem uma espécie de espectáculo público. A vida pública, deste modo, tinha a aparência de uma perpétua *morale en accion.*

Na sociedade medieval mesmo as relações íntimas são mais frequentemente exibidas do que mantidas secretas. Não só o amor mas também a amizade têm as suas formas de refinamento. Dois amigos vestem-se da mesma maneira,, compartilham o mesmo quarto ou a mesma cama e chamam-se um ao outro pelo nome de *mignon.* É de bom tom para o príncipe ter o seu favorito. Não devemos deixar-nos influenciar pelo bem conhecido caso de Henrique III de França ao tomar a palavra *mignon* no seu significado do século XV. Houve também príncipes e favoritos na Idade Média que foram acusados de relações culposas — Ricardo II de Inglaterra e Robert de Vere, por exemplo —, mas não se falaria de favoritos tão livremente se se tratasse de uma instituição significando alguma coisa para além da amizade sentimental. Era uma distinção de que os amigos se gabavam em público. Por ocasião das recepções solenes o príncipe encosta-se ao

ombro do favorito, como Carlos V aquando da sua abdicação se apoiava em Guilherme de Orange. Para compreender o sentimento do duque para com Cesário, na *Twelfth Night*, temos de pensar nesta forma de amizade sentimental que se manteve como instituição formal até aos dias de Jaime I e George Villiers.

A complexidade destas requintadas formas recobria a cruel realidade de uma aparente harmonia e fazia da vida arte. Esta arte não deixou documentos e é por isso que a sua importância cultural tem sido tão pouco notada. A ternura dos cumprimentos, a encantadora ficção da modéstia e do altruísmo, a pompa hierática das cerimónias, a espectacularidade dos casamentos, tudo isso é efémero e pode parecer culturalmente estéril. O que lhes dá estilo e expressão é a moda, não a arte, e a moda não deixa monumentos.

E todavia, no final da Idade Média, as relações entre a arte e a moda eram mais íntimas do que presentemente. A arte não tinha ainda voado a alturas transcendentes; formava uma parte integral da vida social. No domínio do trajo, arte e moda estavam ainda inseparavelmente misturadas, o estilo do vestuário estava mais próximo do estilo artístico do que posteriormente, e a função do trajo na vida social — a de acentuar a ordem estrita da própria sociedade — quase fazia parte da liturgia. A espantosa extravagância do vestuário durante os últimos séculos da Idade Média era, pode dizer-se, a expressão de um ardente anseio estético que a arte só por si não bastava para satisfazer.

Todas as relações, todas as dignidades, todas as acções, todos os sentimentos, tinham encontrado o seu estilo. Quanto mais alto era o valor moral duma função social mais próxima da arte pura estava a sua forma de expressão. Ao passo que as cerimónias e a cortesia não têm outras expressões além da conversação e do luxo, e se finam sem deixar resíduos visíveis, os ritos do luto não se consomem na pompa do funeral e nas ficções da etiqueta, pois deixam uma artística e durável expressão nos monumentos sepulcrais. Tal como no caso do casamento e do baptizado as ligações do luto com a religião realçam o seu valor cultural.

No entanto a mais rica flor das formas de beleza era reservada aos três outros elementos da vida — a coragem, a honra e o amor.

3 - A CONCEPÇÃO HIERÁRQUICA DA SOCIEDADE

Quando, há pouco mais de cem anos, a história medieval começou a afirmar-se como objecto de interesse e admiração, aquilo que primeiro atraiu as atenções gerais, e se tornou uma fonte de entusiasmo e inspiração, foi a cavalaria. Para a época do romantismo a Idade Média e a cavalaria eram termos quase sinónimos. A imaginação histórica fixou-se de preferência nas cruzadas, nos torneios, nos cavaleiros andantes. Mas de então para cá a História democratizou-se. A cavalaria é actualmente vista como uma florescência muito especial de civilização que, longe de ter dominado o curso da história medieval, foi antes um factor bastante secundário na evolução política e social da época. Para nós o problema da Idade Média reside principalmente no desenvolvimento da organização comunal, das condições económicas, do poder monárquico, das instituições administrativas e judiciais, e, em segundo lugar, no domínio da religião, da escolástica e da arte. Para o fim do período a nossa atenção é quase inteiramente absorvida pela génese das novas formas de vida política e económica (absolutismo, capitalismo) e das novas formas de expressão (Renascimento). Deste ponto de vista o feudaüsmo e a cavalaria surgem-mos como pouco mais do que as sombras de uma ordem inábil, quase insignificante e sem valor para a compreensão da época.

Não obstante, um leitor assíduo das crónicas e da literatura do século XV dificilmente resistirá à impressão de que a nobreza e a cavalaria ocupam nele um lugar muito mais considerável do que hoje nos parece. A razão desta desproporção reside no facto de muito depois de a nobreza e o feudalismo terem cessado de ser factores essenciais no estado e na sociedade continuarem a impressionar o espírito como formas dominantes de vida. Os homens do século XV não podiam compreender que os motivos determinantes da evolução política e social pudessem ser vistos de outro ângulo que não fossem os feitos de uma nobreza belicosa e cortesã. Persistiam em considerar a nobreza como a mais elevada força social e atribuíam-lhe uma exageradíssima importância, desvalorizando completamente o significado social das classes mais baixas.

Portanto o erro, pode replicar-se, é deles, e a nossa concepção da Idade Média está certa. Assim seria se para compreender o espírito de uma época bastasse conhecer as forças reais e ocultas e não também os seus caprichos, ilusões e erros. Mas para a história da civilização as ilusões ou opiniões de uma época têm o valor de factos reais. No século XV a cavalaria era ainda, depois da

religião, a mais forte de todas as concepções que dominavam o espírito e o coração. Era tida como a coroa de todo o sistema social. A especulação política medieval estava imbuída até à medula da ideia de uma estrutura da sociedade baseada em ordens distintas. Esta noção de «ordens» não era absolutamente fixa. As palavras «estado» e «ordem», quase sinónimas, designavam uma grande variedade de realidades sociais. A ideia de um «estado» não estava limitada de modo algum a uma classe; estendia-se a todas as funções sociais, a todas as profissões, a todos os grupos. Lado a lado com o sistema francês dos três estados do reino, que na Inglaterra, segundo o professor Pollard, era apenas secundário e teoricamente adoptado do modelo francês, encontramos vestígios de um sistema social de doze estados. As funções ou agrupamentos que a Idade Média designava por «estado» e «ordem» tinham naturezas diversas. Havia em primeiro lugar os estados do reino, mas havia também os ofícios, o estado do património e o de virgindade, o estado de pecado. Na corte havia «quatro estados de corpo e de boca»: os mestres-padeiros, os copeiros-mores, os trinchantes, os cozinheiros. Na Igreja as ordens sacerdotais e as ordens monásticas. Finalmente as ordens da cavalaria. O que, no pensamento medieval, estabelecia a unidade nestes tão diferentes significados da palavra era a convicção de que cada um destes grupos representava uma instituição divina, um elemento do organismo da criação emanando da vontade de Deus, constituindo uma entidade real, e sendo, no fundo, tão venerável como a hierarquia angélica.

Ora se os degraus do edifício social são concebidos como sendo os degraus inferiores do trono do Eterno, o valor atribuído a cada ordem não dependerá da sua utilidade mas da sua santidade — que é, como quem diz, da sua proximidade do lugar mais alto. Mesmo que a Idade Média tivesse reconhecido a diminuta importância da nobreza como membro do corpo social, isso não teria mudado a concepção que existia do seu alto valor, do mesmo modo que o espectáculo de uma nobreza violenta e dissipadora nunca impediu a veneração pela ordem em si mesma. Para a alma católica o apoucamento das pessoas nunca invalida o carácter sagrado da instituição. A moral dos clérigos e a decadência das virtudes cavalheirescas podiam ser estigmatizadas sem desvio do respeito devido à Igreja ou à nobreza como tal. Mas os estados da sociedade só podiam ser veneráveis e duradouros porque todos eles haviam sido instituídos por Deus. A concepção da sociedade na Idade Média é estática, não dinâmica.

O aspecto que a sociedade e a política assumem sob a influência destas ideias gerais pode parecer bastante estranho. Os cronistas do século XV foram, quase todos, vítimas de uma absoluta incapacidade de apreciação do seu tempo, cujas forças dominantes eles não conseguiram determinar. Chastellain, o historiógrafo dos duques de Borgonha, pode servir de exemplo. Flamengo de nascimento, tinha vivido lado a lado, nos Países Baixos, com o poder e a riqueza dos burgueses, em nenhuma parte mais fortes e mais conscientes do que ali. A

extraordinária fortuna do ramo borgonhês dos Valois transplantado para a Flandres tivera, na realidade, como base a riqueza das cidades flamengas e do Brabante. Pois não obstante, ofuscado pela magnificência e pelo esplendor de uma corte extravagante, Chastellain imaginou que o poder da casa de Borgonha era especialmente devido ao heroísmo e à devoção da cavalaria.

«Deus», diz ele, «criou as pessoas vulgares para lavrar a terra e procurar, graças ao comércio, as comodidades necessárias à vida; criou o clero para os trabalhos da religião; os nobres para cultivarem a virtude e manterem a justiça, de forma que as acções e a moral destas distintas pessoas sejam um modelo para as outras.» As mais altas funções do estado são por Chastellain atribuídas à nobreza, nomeadamente as da protecção à Igreja, aumento da fé, manutenção da prosperidade pública, combate à violência e da tirania, confirmação da paz. A verdade, a coragem, a integridade, a liberalidade, são propriamente privilégio das classes nobres, e a nobreza francesa, no dizer deste pomposo panegirista, representa esta imagem ideal. A despeito do seu geral pessimismo, Chastellain procura o mais possível ver a sua época através dos vidros coloridos desta concepção aristocrática.

Tal incapacidade em verem a importância social das pessoas comuns, que é característica de quase todos os autores do século XV, pode ser considerada como uma espécie de inércia mental, e é um fenómeno de frequente ocorrência e de vital importância na História. A ideia que o povo fazia do terceiro estado não tinha ainda sido corrigida e remodelada de acordo com as realidades. Esta ideia era simples e sumária, como as miniaturas dos breviários ou como os baixos-relevos das catedrais representando as tarefas do ano sob a forma do trabalhador do campo, do artesão industrioso, do mercador atarefado. Entre tipos arcaicos como estes não há lugar para a figura do rico patrício apropriando-se do poder dos nobres, nem para o militante representativo duma corporação de ofícios revolucionária. Ninguém percebia que a nobreza só se mantinha graças ao sangue e à riqueza do povo. Nenhuma distinção de princípio se fazia neste terceiro estado entre burgueses ricos e pobres nem entre homens da cidade e camponeses. A pessoa do camponês pobre alterna indiscriminadamente com a do burguês rico, mas não se forma uma concreta definição das funções económicas e políticas destas diferentes classes. Em 1412 o programa reformador de um frade agostinho recomendava com sinceridade que todos os franceses que não fossem nobres deviam dedicar-se às artes manuais, aos trabalhos do campo. De contrário deviam ser banidos do reino, pois que, evidentemente, o comércio e as leis eram ocupações sem utilidade.

Chastellain, que é muito ingénuo em assuntos políticos e muito sujeito a ilusões de carácter ético, apenas atribui virtudes sublimes à nobreza. Quanto ao povo concede-lhe apenas qualidades inferiores. «Chegando ao terceiro estado, para completar o reino como um todo, é ele o estado das boas cidades, dos

mercadores e homens de trabalho, acerca dos quais não é próprio fazer uma exposição tão longa como dos outros, porque dificilmente é possível atribuir-lhes grandes qualidades, visto que pertencem a uma classe servil.» Humildade, diligência, obediência ao rei e docilidade em curvar-se «voluntariamente ao prazer dos senhores» são essas as qualidades que dão crédito a *cestuy bas estat de françois»*[1].

Impedindo-os de prever futuros tempos de expansão económica, não terá esta estranha enfatuação contribuído para engendrar o pessimismo em espíritos como os de Chastellain, que só podiam esperar o bem da humanidade graças às virtudes da nobreza?

Chastellain chama ainda aos ricos burgueses simples vilãos. Ele não tem a mais leve noção da honra da classe média. O duque Filipe, o Bom, era useiro em abusar do seu poder casando os seus archeiros e outros serviçais de menor categoria com ricas viúvas ou herdeiras burguesas. Para evitar tais alianças os pais, por seu lado, casavam as filhas mal elas atingiam a idade casadoura. Jacques du Clercq menciona o caso de uma viúva que, por tal razão, voltou a casar dois dias após a morte do marido. Uma vez ao duque, tentando uma dessas negociações de casamento, deparou-se a recusa obstinada de um rico cervejeiro de Lille que se sentiu ofendido com semelhante aliança para a sua filha. O duque tomou conta da rapariga; o pai transferiu-se com tudo o que possuía para Tournai, fora da jurisdição ducal, a fim de poder levar o assunto ao Parlamento de Paris. Com isso apenas conseguiu vexames e adoeceu de desgosto. Por fim enviou a mulher a Lille «a fim de pedir mercê ao duque e conceder-lhe a filha». Este último, por ser Sexta-Feira de Paixão, restituiu a filha à mãe, mas humilhando-a com palavras de desprezo. As simpatias de Chastellain vão todas para o seu senhor, apesar de em outras ocasiões não ter receado registar a sua desaprovação à conduta do duque. Para o pai injuriado não tem outros termos que não sejam «este rústico cervejeiro rebelde» e «esse perverso vilão».

Há nos sentimentos da classe aristocrática para com o povo duas correntes paralelas. Ao lado desse altivo desdém pelo homem de baixa classe, já um tanto antiquado, nota-se identicamente uma atitude de simpatia por parte da nobreza. Ao passo que a sátira feudal continua a exprimir ódio de mistura com desprezo e algumas vezes com medo — como nos *Proverbes dei Vilain* e no *Kerelslied,* a canção dos aldeãos flamengos, o código da ética aristocrática ensina, por outro lado, uma compaixão sentimental pelas misérias dos oprimidos e indefesos. Despojado pela guerra, explorado pelas autoridades, o povo vive em grande miséria.

Sifault de faim perir les innocens

[1] Este baixo estado dos Franceses.

Dont les grans loups font chacun jour ventrée,
Qui amassent milliers et a cens
Les faulx trésors; c'est le grain, c'est le blée,
Le sang, les os qui ont la terre arée
Des povres gens, dont leur esperit crie
Vengence, à Dieu, vé à la seignourie.[1]

Eles sofrem com paciencia. «O príncipe não sabe nada disto.» Se, por vezes, eles murmuram, «pobres ovelhas, pobre povo ton-tinho», uma palavra do príncipe bastará para os sossegar. A devastação e a insegurança que em consequência da Guerra dos Cem Anos tinham finalmente avassalado quase toda a França dava a estes lamentos uma triste actualidade. Do ano de 1400 em diante não mais acabam as queixas acerca da sorte dos camponeses, saqueados, oprimidos, maltratados por bandos de inimigos e amigos, desapossados do seu gado, expulsos das suas casas. Elas são expressas pelos grandes homens da Igreja que favoreceram a Reforma, tais como Nicolau de Clemanges, no seu *Liber de Lapsu et Reparatione Justitiae,* ou Gerson, no seu sermão político *Vivat Rex,* pregado em 7 de Novembro de 1405, no palácio da rainha em Paris perante os regentes e a corte. «O homem pobre», disse o bravo chanceler, «não terá pão para comer, excepto talvez uma mancheia de cevada ou centeio; a sua pobre mulher parirá e eles terão quatro ou seis crianças em volta da lareira ou do forno, que só por acaso estará aquecido; eles pedirão e chorarão doidos de fome. A pobre mãe mal terá um pouco de pão para lhes mitigar a fome. Ora essa miséria deveria bastar; mas não: os salteadores virão rebuscar tudo... Tudo lhes será tirado ; e não necessitamos de perguntar quem é que paga.»

Os homens de Estado também se fazem porta-vozes do povo miserável e exprimem as queixas dele. Jean Jouvenel fez uma exposição sobre elas nos Estados de Blois em 1433 e nos de Orleães em 1439. Numa petição apresentada ao rei nos Estados de Tours em 1484 estas queixas tomam a forma directa de uma «manifestação» política.

Os cronistas não podiam deixar de referir-se ao assunto uma e outra vez: ele estava intimamente ligado ao objecto dos seus relatos.

Os poetas, por seu turno, ocuparam-se também deste problema. Alain Chartier aborda-o no seu *Quadrilogue Invectif,* e Robert Gaguin no seu *Débat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme,* inspirado por Chartier. Cem anos depois de *La Complainte du Povre Commun et des Povres Laboureurs de France,* que é de cerca de 1400, Jean Molinet iria compor uma *Ressource du Petit Peuple.* Jean Meschinot nunca se cansa de lembrar às classes dominantes que a arraia-miúda

[1] Os inocentes devem morrer. Com o que os grandes lobos comem cada dia, Esses que aos milhares e aos centos amontoam Mal adquiridos tesouros; é o grão, é o trigo. O sangue, os ossos do pobre povo que cavou a terra E de quem o espírito clama A Deus vingança e desgraça para os senhores.

está a ser abandonada.

O Dieu, voyez du commun V'indigence,
Pourvoyez-y à toute diligence:
Las! par faim, froid, paour et misère tremble.
S'il a péché ou comis négligence.
Encontre vous, il demande indulgence.
N'est-ce pitié des biens que l'on lui emblel
Il´na plus bled pour porter au molin,
On lui oste draps de laine et de lin,
Ueaue, sans plus, lui demeure pour boire.[1]

Esta piedade, todavia, permanece estéril. Dela não resultam actos, nem mesmo programas ou reformas. Durante muito tempo ainda a necessidade imperiosa de uma séria reforma será ignorada. Em La Bruyère, em Fenelon, talvez no velho Mirabeau, o tema será ainda o mesmo; mas esses também não ultrapassaram a comiseração teórica e estereotipada.

É natural que os retardados espíritos cavalheirescos do século XV se juntassem a este coro de piedade pelo povo. Não era dever do cavaleiro proteger os fracos? O ideal da cavalaria implicava, afinal, duas ideias que podiam ter contribuído para anular o altivo desprezo pelo homem de baixa condição: as ideias de que a verdadeira nobreza é baseada na virtude e de que todos os homens são iguais.

Mas devemos ser cautelosos e não sobrestimar a importância destas duas ideias. Elas eram igualmente estereotipadas e teóricas. A consideração de que a verdadeira nobreza é a do coração não deve ser tida como uma vitória do Renascimento. Esta noção medieval de igualdade não é de modo algum manifestação do espírito de revolta. Não deve a sua origem aos reformistas radicais. Ao cotejarmos o texto de John Ball, que pregou a revolta em 1381, «Quando Adão cavava a terra e Eva fiava quem era então o fidalgo?», somos levados a pensar que os nobres devem ter tremido ao ouvir aquilo. Mas na verdade eram os próprios nobres quem durante muito tempo tinha repetido este velho tema.

As duas ideias da igualdade dos homens e da natureza da autêntica nobreza eram lugares-comuns da literatura cortesã, do mesmo modo que o foram nos salões do *ancien régime.* Ambos provinham da Antiguidade. A poesia dos trovadores tinha-os cantado e popularizado:

---

[1] Ó Deus vê a indigência da arraia-miúda, Providencia com rapidez: Ai! com fome, frio, medo e miséria ela treme. Se eles pecaram ou são culpados de negligência para contigo, pedem indulgência. Não é pena que lhes roubem os bens? Eles já não têm trigo para levar ao moinho, Objectos de lã e de linho são-lhes tirados. Só água, nada mais, lhes deixam para beber.

Dont vient a tous souveraine noblesse"?
Du gentil cuer, paré de nobles mours.
...Nulz riest villains se du cuer ne lui muet.[1]

A noção de igualdade tinham-na os Padres da Igreja recolhido em Cícero, em Séneca. Gregório, o Grande, o iniciador da Idade Média, deixou um texto aos vindouros no seu *Omnes nanque homines natura aequales sumus.* Foi repetido em todos os tons, mas não se descobre nele qualquer objectivo social. Era uma sentença moral, nada mais; para os homens da Idade Média significava a igualdade da morte que não tardaria, e estava longe de conter, como consolação para as iniquidades deste mundo, uma perspectiva enganosa de igualdade na terra. O pensamento da igualdade na Idade Média está intimamente ligado a um *memento mori*. É assim que o encontramos numa balada de Eustache Deschamps, em que Adão se dirige à posteridade:

Enfans, enfans, dê moy, Adam, venuz,
Qui après Dieu suis pères premeram
Crée de lui, toud estes descenduz
Naturelement de ma coste et d'Evain;
Vo mere fut. Comment est l'un villain
Et Vautre prant le nom de gentillesce?
De vous, frères! dont vient tele noblesse!
Je ne le sçay, se ce riest des vertus,
Et les villains de tout vice qui blesce:
Vous estes tous d'une pel revestuz.
Quand Dieu me fist de la boe ou je fus,
Homme mortel, faible, pesant et vain,
Eve de moy, il nous créa tous nuz,
Mais Vesperit nous inspira a plain
Perpétuel puis eusmes soif et faim,
Labour, dolour, et enfans en tristesce;
Pour noz péchiez enfantent a destresce
Toutes femmes; vilment estes conçuz.
Vous estes tous d'une pel revestuz.

Les roys puissans, les contes et les dus,
Le governem du peuple et souverain,
Quant ilz naissent, de quoy sont ilz vestuzl
D'une orde pel.
...Prince, pensez, sans avoir en desdain

[1] De onde vem a todos a soberana nobreza? De um coração gentil ornado de nobre moral... Ninguém é vilão se isso não lhe está no coração.

Les povres gens, que la mort tient le frain.[1]

Jean le Maire de Belges, em *Les Chansons de Namur*, propositadamente menciona as façanhas dos heróis rústicos para dar a conhecer aos nobres o facto de que aqueles que eles tratam por vilãos são muitas vezes animados da maior gentileza. Porque a razão destes poéticos conselhos a respeito da verdadeira nobreza reside no estímulo que eles provocam nos nobres para que se adaptem ao genuíno ideal da cavalaria e por consequência para que defendam e purifiquem o mundo. «Nas virtudes dos nobres», diz Chastellain, «está o remédio para os males do tempo; delas dependem a prosperidade do reino, a paz da Igreja, a regra da justiça.» «Duas coisas», diz *Le Livre des Faicts du Mareschal Boucicaut*, «foram estabelecidas no mundo, pela vontade de Deus, como dois pilares para sustentar a ordem das leis divinas e humanas... e sem as quais o mundo seria como uma coisa confusa e sem ordem... estes dois pilares sem fendas são a cavalaria e o saber, que andam muito bem juntos.» «Saber, Fé e Cavalaria» são as três flores da *Chapei des Fleurs-de-Lis*, de Philippe de Vitri; é dever da cavalaria proteger e preservar as outras duas.

Muito tempo depois da Idade Média era geralmente reconhecida uma certa equivalência entre a cavalaria e o grau de doutor. Este paralelismo indica o alto valor técnico que se atribuía à ideia da cavalaria. As duas dignidades do cavaleiro e do doutor são concebidas como formas sagradas de duas funções superiores, a da coragem e a do conhecimento. Ao ser armado cavaleiro o homem de acção é elevado a um nível ideal; ao tirar o seu grau de doutor o homem de ciência recebe uma insígnia de superioridade. Eles são marcados, um como herói, o outro como sábio. A dedicação a uma forma elevada de trabalho é expressa por um cerimonial de consagração. Se à ideia da cavalaria como elemento de vida social foi dada muito maior importância foi porque ela continha, além do seu valor ético, uma abundância de valores estéticos da mais sugestiva espécie.

---

[1] Crianças, que descendem de mim, Adão, Que sou o primeiro pai, segundo Deus, Criado por ele, vós sois todos nascidos Naturalmente da minha costela e de Eva; Ela foi vossa mãe. Como é que um é vilão e o outro tem o nome de gentileza? Que lhes dais, irmãos? De onde vem essa nobreza? Eu não sei, a menos que venha das virtudes E os vilãos de tudo o que envilece: Todos sois revestidos da mesma pele.

Quando Deus me fez da lama onde permaneço, Um homem mortal, fraco, pesado e vão, Eva de mim, ele criou-nos a todos nus, Mas o espírito inspirou-nos inteiramente, Depois ficamos perpetuamente famintos e com sede, Trabalhamos, sofremos e criamos filhos com aflições; Por nossos pecados têm as mulheres os filhos com dores; sois concebidos na vileza. Todos sois revestidos da mesma pele.

Os reis poderosos, os condes e os duques, O governador do povo e o soberano, Quando eles nascem de que são eles vestidos? De pele conspurcada. ...Príncipe, lembra-te sem desdém das pobres gentes, pois a morte é que segura as rédeas.

4 - A IDEIA DA CAVALARIA

O pensamento medieval estava na generalidade saturado das concepções de fé cristã. De igual modo, e numa esfera mais limitada, o pensamento de todos aqueles que viviam nos círculos da corte ou dos castelos estava impregnado do ideal da cavalaria. Todo o seu sistema de ideias se baseava na ficção de que a cavalaria governava o mundo. Esta concepção tende mesmo a invadir o domínio do transcendente. O feito de armas primordial de S. Miguel Arcanjo é glorificado por Jean Molinet como «o maior feito de cavalaria e das proezas cavalheirescas jamais realizado». Foi do Arcanjo que «a cavalaria terrestre e as proezas cavalheirescas» extraíram a sua origem, e por isso imitam as hostes angélicas em volta do trono de Deus.

Esta ilusão da sociedade baseada na cavalaria briga de forma curiosa com a realidade das coisas. Os próprios cronistas, ao descreverem a história do seu tempo, falam-nos muito mais da cobiça, da crueldade, da fria premeditação, do bem compreendido interesse pessoal e da subtileza diplomática do que da cavalaria. Não obstante, todos eles declaram escrever em honra da cavalaria, que é o esteio do mundo. Froissart, Monstrelet, d'Escouchy, Chastellain, La Marche, Molinet, todos, com excepção de Philippe de Commines e de Thomas Basin, começam as suas obras com sonoras declarações sobre os seus propósitos de glorificar a bravura e as virtudes da cavalaria, de historiar «os nobres empreendimentos, conquistas, feitos heróicos e guerreiros», «as grandes maravilhas e os galantes feitos de armas que sucederam por causa das grandes guerras». A História, para eles, é inteiramente iluminada por este ideal. Depois, ao escreverem, esquecem mais ou menos o propósito. O próprio Froissart, autor da super-romântica epopeia da cavalaria *Méliador,* narra traições e crueldades sem fim sem se dar conta da contradição existente entre as suas concepções gerais e o conteúdo da narrativa. Molinet, na sua crónica, lembra-se de vez em quando da apregoada intenção cavalheiresca e interrompe a simples descrição dos acontecimentos reais para falar deles em termos empolados.

A concepção da cavalaria constituía para estes autores uma espécie de chave mágica com a ajuda da qual explicavam a si mesmos os motivos da política e da História. Sendo a imagem confusa da História demasiadamente complicada para a compreenderem, simplificaram-na, pode dizer-se, tomando a ficção da cavalaria como uma força actuante (inconscientemente, claro). Ponto de vista fantástico e demasiadamente superficial, não resta dúvida. Quanto mais vasto não

é o nosso, abrangendo todas as espécies de forças e causas sociais e económicas! Todavia, esta visão dum mundo governado pela cavalaria, por mais superficial e errada que pudesse ser, era a melhor explicação de que dispunham para os problemas de ordem política. Servia-lhes como uma fórmula de compreenderem a espantosa complexidade da marcha do mundo. O que eles viam era essencialmente violência e confusão. A guerra no século XV tendia a ser um processo crónico de assaltos isolados e de incursões; a diplomacia era principalmente um método muito verboso e soleníssimo em que uma grande parte dos pormenores jurídicos brigava com tradições muito gerais e numerosos princípios de honra. Faltavam-lhes todas as noções que pudessem tê-los habilitado a discernir um desenvolvimento social ao longo da História. Todavia necessitavam de uma forma para as suas concepções políticas e a ideia da cavalaria surgiu-lhes então. Por meio desta ficção tradicional conseguiram explicar a si mesmos, tanto quanto puderam, os motivos e o decurso da História, que foi assim reduzida ao espectáculo da honra dos príncipes e da virtude dos cavaleiros, a um nobre jogo com regras edificantes e heróicas.

Como princípio de historiografia este ponto de vista é bastante pobre. A História, concebida deste modo, torna-se um sumário de feitos de armas e de cerimónias. Os historiadores por excelência serão os arautos e os reis-de-armas — assim pensa Froissart —, porque eles são as testemunhas destes feitos sublimes; são peritos em assuntos de honra e de glória, e é com o fim de registar a honra e a glória que se escreve a História. Os estatutos do Tosão de Ouro prescreviam que os feitos de armas dos cavaleiros fossem narrados. Tipos desta combinação de arautos e de historiógrafos são os reis-de-armas do Tosão de Ouro, Lefèvre de Saint-Remy e Gilles le Bouvier, chamado o «arauto Berry».

A concepção da cavalaria como forma sublime da vida secular podia ser definida como um ideal estético revestindo o aspecto de ideal ético. Tem por base a fantasia heróica e o sentimento romântico. Mas o pensamento medieval não permitia formas ideais de nobreza independentes da religião. Por essa razão a piedade e a virtude têm de ser a essência da vida do cavaleiro. A cavalaria, porém, nunca virá a realizar perfeitamente esta função ética. A sua origem terrena impede-lho. Porque na origem da ideia cavalheiresca está o orgulho que aspira à beleza, e o orgulho formalizado dá lugar à concepção da honra, que é o cerne da vida nobre. «O sentimento da honra», diz Burckhardt, «essa mistura estranha de consciência e de egotismo» é compatível com muitos vícios e susceptível de ilusões extravagantes; não obstante, tudo o que permaneceu puro e nobre no homem pode encontrar apoio nele e dele extrair novas forças. Não foi quase isto o que Chastellain tentou dizer quando se exprimiu nestes termos?:

Honneur semont toute noble nature

D'aimer tout ce qui noble est en son estre.
Noblesse aussi y adjoint sa droiture.[1]

E também:

La gloire des primes pend en orgueil et en haut peril empreñare; toutes principales puissances conviengnent en un point estroit qui se dit orgueil.[2]

Segundo o célebre historiador suíço, a procura da gloria individual era o atributo característico dos homens do Renascimento. Segundo ele, a Idade Média apenas conheceu a honra e a gloria sob a forma colectiva, como honra devida a grupos e a ordens da sociedade: a honra do clã, da classe ou da profissão. Foi na Italia, pensa ele, sob a influencia de modelos antigos, que teve origem a paixão pela gloria individual. Aqui, como noutros passos, Burckhardt exagerou a distância que separa a Itália dos países ocidentais e o Renascimento da Idade Média.

A sede de honras e de gloria tão característica do homem do Renascimento não difere muito da ambição cavalheiresca dos tempos anteriores, e é de origem francesa. Simplesmente, libertou-se da sua forma medieval e revestiu-se de um garbo mais clássico. O desejo apaixonado de ser louvado pelos contemporâneos ou pela posteridade era tão característico do cavaleiro da corte do século XII e do rude capitão do século XIV como dos *beaux esprits* do *Quattrocento*. Quando Beaumanoir e Bamborough fixaram as condições do famoso combate dos Trinta, o capitão inglês, segundo Froissart, exprime-se nestes termos: «E esforcemo-nos aqui com tanto ardor que as gentes falem do caso em tempos futuros nas salas, nos palácios, nas praças públicas e por todos os cantos do mundo.» O dito pode não ser autêntico mas elucida-nos acerca do que pensava Froissart.

A conquista da glória e das honras vai a par com o culto do herói, o que pode também significar o prenúncio do Renascimento. A revivescência um tanto fictícia do esplendor da cavalaria que se encontra por toda a parte nas cortes da Europa depois de 1300 está ligada ao Renascimento por laços palpáveis. É um prelúdio ingénuo. Ao fazerem reviver a cavalaria, os poetas e os príncipes supunham regressar aos antigos tempos. Nos espíritos do século XIV a visão da Antiguidade mal se encontrava ainda desligada da esfera dos contos de fadas da Távola Redonda. Os heróis clássicos andavam ainda coloridos com as tintas do romance. Por um lado a figura de Alexandre tinha entrado há muito na esfera da cavalaria, por outro admitia-se que a cavalaria tinha uma origem romana. «E ele

[1] A honra impele toda a nobre natureza A amar tudo o que é nobre em seu íntimo. A nobreza também lhe acrescenta a sua rectidão.

[2] A glória dos príncipes reside no seu orgulho e em arriscarem-se a grandes perigos; todas as principais forças se juntam num ponto que é chamado orgulho.

mantinha a disciplina da cavalaria tal como os Romanos haviam feito no passado» são os termos com que um cronista de Borgonha louva Henrique V de Inglaterra. Os feitos de César, de Hércules e de Troilus são fantasiosamente atribuídos ao rei Renato, lado a lado com os de Artur e de Lancelote. Certas coincidências de terminologia contribuíram para atribuir a origem da cavalaria à antiguidade romana. Como poderia o povo saber que a palavra *miles* dos autores romanos não significava um *miles* no sentido do latim medieval, ou seja, um cavaleiro, ou que um *eques* romano fazia diferença de um cavaleiro feudal? Em consequência disso, Romulus, pelo facto de ter organizado um bando de mil guerreiros montados, foi tido por fundador da cavalaria.

A vida de um cavaleiro é uma imitação; a dos príncipes também o é por vezes. Ninguém foi tão conscientemente inspirado pelos modelos do passado como Carlos, o Temerário. Na sua mocidade ele pedia aos seus servidores que lhe lessem as aventuras de Gawain e de Lancelote. Mais tarde preferiu os antigos. Antes de se recolher para dormir ouve durante uma ou duas horas «as sublimes histórias de Roma». Admira especialmente César, Aníbal e Alexandre, «que ele desejava seguir e imitar». Todos os seus contemporâneos atribuem bastante importância a este ardor de imitar os heróis da Antiguidade e são unânimes em considerá-lo o impulso inspirador da sua conduta. «Ele desejava grande glória», diz Commines, «que mais que outra coisa o levou a empreender as suas guerras; e desejava parecer-se com aqueles príncipes antigos que foram tão falados depois de mortos». É bem conhecida a anedota do bobo que, depois da derrota de Granson, lhe foi dizer: «Meu senhor, desta vez estamos bem anibalados!» O seu amor do *beau geste* ao estilo antigo foi observado por Chastellain em Malines, em 1467, quando ali entrou pela primeira vez como duque. Carlos tinha de punir um levantamento. Sentou-se em frente do cadafalso erguido para o chefe dos revoltosos. Já o carrasco tinha erguido a espada e se preparava para dar o golpe. «Pára», disse então o duque. «Tira-lhe a venda e ajuda-o.» «E eu percebi», diz Chastellain, «que ele tinha encaminhado o seu coração para objectivos singulares e para a conquista de glória e renome por obras extraordinárias.»

Desse modo a aspiração do esplendor da vida antiga, que é a característica do Renascimento, mergulha as raízes no ideal da cavalaria. Entre o espírito ponderoso do homem de Borgonha e o clássico instinto de um italiano do mesmo período existe apenas uma diferença de tom. As formas exteriorizadas por Carlos, o Temerário, são ainda do gesto flamejante e ele continua a ler os seus clássicos em traduções.

O elemento cavalheiresco e o elemento renascentista estão igualmente confundidos no culto dos Nove Bravos *(les neuf preux).* A reunião de três pagãos, três judeus e três cristãos numa espécie de galeria de heroísmo encontra-se pela primeira vez numa obra dos princípios do século XIV, *Les Voeux du Faon,* de Jacques de Longuyon. A escolha dos heróis revela uma íntima relação com os

romances de cavalaria. Lá aparecem Heitor, César, Alexandre, Josué, David, Judas Macabeu, Artur, Carlos Magno, Godofredo de Bulhões. Eustache Deschamps adoptou a ideia dos *neuf preux* de seu mestre Guillaume de Machaut e dedicou muitas das suas baladas ao assunto. O gosto da simetria, tão forte na Idade Média, exigia que a série fosse completada por acompanhantes do sexo frágil. Deschamps satisfez a exigência aproveitando da ficção e da história um grupo de heroínas bastante bizarras. Encontramos entre elas Penthesilea, Tomyris, Semíramis. A sua ideia teve êxito. A literatura e a tapeçaria popularizaram a bravura da mulher e não só do homem. Inventaram-lhes brasões. Na altura da sua entrada em Paris, em 1431, o rei de Inglaterra Henrique VI ia precedido de dezoito bravos de ambos os sexos. Quão popular era tal ideia documenta-se na paródia que Molinet compôs dos «nove bravos da glutonaria». Francisco I vestia-se ainda, ocasionalmente, «à moda antiga», a fim de representar um bravo.

Deschamps foi mais além. Completou a série dos nove bravos juntando-lhe um décimo, Bertrand du Guesclin, o heróico e prudente guerreiro bretão a quem a França devia as vitórias de Crécy e Poitiers. Deste modo ele encadeava o culto dos heróis antigos ao nascente sentimento das glórias militares nacionais. A sua ideia foi geralmente adoptada. Luís de Orleães mandou erguer uma estátua a Du Guesclin no grande terreiro do castelo de Coucy, como sendo o décimo *preux.* A razão especial que ele tinha para homenagear a memória do condestável resultava de que este o conduzira junto da pia baptismal e lhe tinha posto uma espada na sua mão de criança.

Os inventários dos duques de Borgonha enumeram curiosas relíquias de heróis antigos e modernos, tais como «a espada de S. Jorge» com a sua cota de armas; «outra espada de guerra que pertenceu a *messire* Bertrand de Claiquin»; «um grande dente de javali que passava por ser o dente do javali de Garin, le Loherain»; «o saltério de S. Luís, pelo qual ele havia estudado em criança». Quão curiosamente se misturam aqui as esferas da imaginação, do romance de cavalaria e da veneração religiosa com o espírito do Renascimento próximo!

Por volta de 1300 disse-se que fora descoberta a espada de *Sir* Tristan, com uma inscrição em versos franceses, num túmulo antigo na Lombardia[1]. Daqui ao Papa Leão X, que aceitou solenemente, como sendo uma relíquia, um úmero do braço de Livy, oferecido pelos venezianos, vai apenas um passo.

Este culto dos heróis no declínio da Idade Média encontra a sua expressão literária na biografia do perfeito cavaleiro. Neste género as figuras da história recente ultrapassam gradualmente as legendárias como a de Gillon de Trazegnies. Três destas vidas de cavaleiros contemporâneos e ilustres são características, apesar de muito diferentes umas das outras: as do marechal Boucicaut, de Jean de

[1] Uma espada de Tristão figura também entre as jóias de rei João, perdida em 1216.

Buéil e de Jacques de Lalaing.

A carreira militar de Jean le Meingre, cognominado «marechal Boucicaut», levou-o da derrota de Nicópolis à de Azincourt, onde foi feito prisioneiro, vindo a morrer no cativeiro seis anos depois. Já em 1409 um dos seus admiradores escrevera a sua biografia segundo testemunhos dignos de fé, mas com a intenção de produzir não um livro de história contemporânea mas um espelho da vida cavalheiresca. Os factos reais desta vida penosa de um capitão e estadista desaparecem sob as aparências do heroísmo ideal. O marechal é descrito como o tipo do cavaleiro piedoso e frugal, ao mesmo tempo cortesão e culto. Não é rico. O pai não lhe aumentava nem diminuía os bens e dizia: «Se os meus filhos forem honestos e valentes terão bastante; se forem uns inúteis seria pena deixar-lhes muito.» A piedade de Boucicaut tem um sabor puritano. Levanta-se cedo e fica a orar durante três horas. Por mais ocupado ou apressado que esteja ouve, de joelhos, duas missas por dia. As sextas-feiras veste-se de preto. Aos domingos e dias festivos faz peregrinações a pé, discorre sobre motivos sagrados ou dispõe que lhe leiam a vida de um santo ou qualquer história dos «mortos com valentia — romanos ou outros». Leva uma vida sóbria, fala pouco, e quando fala é de Deus ou dos santos, da cavalaria e da virtude. Habituou os seus criados à prática da devoção e do decoro; deixaram de praguejar. Encontrá-lo-emos também como propagandista do amor casto e fiel, e como fundador da ordem de *l´escu vert a la dame Manche*, para defesa da mulher, pelo que foi louvado por Christine de Pisan. Em Génova, como regente do rei da França, retribuiu um dia a saudação de duas damas que encontrou da maneira mais cortês. «Meu senhor», disse-lhe o escudeiro, «quem são as duas mulheres a quem acabais de fazer uma vénia tão profunda?» «Huguenin», respondeu ele, «não sei». E o escudeiro disse-lhe: «São prostitutas.» «Prostitutas?», volveu ele, «Huguenin, antes quero correr o risco de saudar dez prostitutas do que deixar de saudar uma senhora respeitável.» A sua divisa, resignada e enigmática, era «O que quiserdes».

São estas as cores da devoção, da austeridade e da fidelidade com que se pinta a imagem ideal dum cavaleiro. O Boucicaut real nada se parecia com este retrato; e não podia esperar-se que se parecesse. Ele não era isento nem de violências nem da avareza, faltas comuns da sua classe.

Há todavia padrões de cavalaria de outro tipo. O romance biográfico de Jean de Bueil intitulado *Le Jouvencel* foi escrito meio século depois de *Le Livre des Faieis* de *Boucicaut*, o que em parte explica as diferenças. Jean de Bueil combateu sob a bandeira de Joana d'Arc. Tomou parte na sublevação chamada «Praguerie», na guerra *du bien public* e morreu em 1477. Caído em desgraça junto do rei, ditou, ou sugeriu talvez, cerca de 1465, a história da sua vida a três dos seus criados. Em contraste com a *Vida* de Boucicaut, em que a forma histórica a custo esconde o propósito romântico, *Le Jouvencel* contém na sua pompa fictícia um realismo simples; assim acontece, pelo menos, na primeira parte, visto

que mais adiante os autores embrenham-se num insípido romantismo.

Jean de Bueil deve ter feito aos seus escribas uma narração bastante sugestiva das suas proezas. Seria quase impossível citar na literatura do século XV uma obra que pinte um quadro mais sóbrio do que *Le Jouvencel* a respeito das guerras daqueles tempos. Ali encontramos as misérias da vida militar, as suas privações e tédio, a alegre capacidade de suportar as fadigas e a coragem no perigo. Um castelão passa revista à sua guarnição; há apenas quinze cavalos, animais velhos e magros, a maior parte deles desferrados. Ele pôs dois homens em cada cavalo, mas entre os homens há também cegos de um olho e estropiados. Fazem uma surtida à lavandaria do inimigo para se apossarem de material com que remendar as roupas do capitão. Uma vaca capturada foi cortesmente restituída ao capitão inimigo, a seu pedido. Lendo a descrição de uma marcha nocturna sentimo-nos envolver pelo silêncio e pela frescura da noite. Não é forçar a nota dizer que é aqui que a França militar se revela na literatura que dará mais tarde os tipos de *mousquàtaire,* o *grognard* e o *poilu.* O cavaleiro feudal confunde-se com o soldado dos tempos modernos ; o ideal religioso e universal torna-se nacional e militar. O herói do livro liberta os prisioneiros sem exigir resgate sob a condição de que eles se tornem bons franceses. Elevado às grandes dignidades, ansiava pela velha vida de aventura e liberdade.

Le Jouvencel é uma expressão do verdadeiro sentimento francês. A literatura borgonhesa, sendo mais antiquada, mais feudal e mais solene, não podia ainda ser capaz de criar um tipo de cavaleiro tão realístico. Ao lado do Jouvencel a figura do cavaleiro segundo o padrão de Hainault, Jacques de Lalaing, no século XV, é uma curiosidade antiga, mais ou menos modelada no estilo do cavaleiro andante da época anterior. *Le Livre des Faits du Bon Chevalier Messire Jacques de Lalaing* relaciona-se mais com torneios e justas do que com a guerra real.

No *Jouvencel* encontramos uma notável descrição psicológica, dificilmente ultrapassável, de uma espécie simples e comovente de coragem guerreira. «É uma coisa alegre, a guerra... Tanto se ama o camarada na guerra. Quando se vê que a disputa é justa e que os do sangue lutam com bravura, vêm as lágrimas aos olhos. Um grande sentimento terno de lealdade e pena enche-nos o coração ao vermos os amigos tão valorosamente expondo o seu corpo e executar e cumprir os mandamentos do Criador. E então preparamo-nos e vamos para morrer ou viver com ele. E daí resulta tal deleite que quem o não saboreou não é capaz de descrever uma delícia assim. Julgais que um homem que tal sente tem medo da morte? De modo nenhum; porque ele sente-se tão fortalecido, tão exaltado, que nem sabe onde está. Verdadeiramente, não sente medo de nada.»

Estes sentimentos nada têm de especificamente cavalheirescos ou medievais. Tais palavras podiam ter sido ditas por um soldado dos nossos dias. Elas mostram-nos o verdadeiro âmago da coragem: o homem, na excitação do

perigo, saltando do seu estreito egotismo; o inefável sentimento causado pela bravura de um camarada, o êxtase da fidelidade e do sacrifício — em suma, o ascetismo primitivo e espontâneo que está no fundo do ideal cavalheiresco.

5 - O SONHO DO HEROÍSMO E DO AMOR

Uma concepção da vida militar parecida com a da cavalaria medieval encontra-se quase em toda a parte, especialmente nos hindus do Mahâbhârata e no Japão. As aristocracias guerreiras necessitam de uma forma ideal da perfeição humana. A aspiração a uma vida pura e bela, expressa na Kalokagathia dos Gregos, dá origem, na Idade Média, à cavalaria. Durante alguns séculos esse ideal continua sendo uma fonte de energia e ao mesmo tempo uma capa para todo o mundo de violência e do interesse pessoal.

O elemento estético nunca está ausente. Acentua-se, sobretudo, nos tempos em que a função da cavalaria é mais vital, como nos tempos das primeiras cruzadas. O guerreiro nobre tem de ser pobre e livre dos apegos terrenos. «Este ideal do homem bem nascido sem haveres», diz William James, «estava incorporado na cavalaria andante e nas ordens religiosas como a dos Templários, e medonhamente corrompido como sempre esteve, domina ainda sentimentalmente, se não na prática, nas perspectivas militares e aristocráticas da vida. Nós glorificamos o soldado como o homem absolutamente desembaraçado. Nada possuindo senão a sua vida e desejoso de a arriscar sempre que a causa lho imponha, ele é o representante da liberdade absoluta na direcção do ideal.» A cavalaria medieval, sua primeira floração, estava destinada a misturar-se com o monaquismo. Desta união nasceram as Ordens Militares dos Templários, de S. João, dos Cavaleiros Teutónicos, e também as dos espanhóis. Em breve, porém, ou melhor, logo no começo, a realidade abastarda o ideal e do mesmo modo o ideal vai voando cada vez mais para as regiões da fantasia, para preservar ali os traços do ascetismo e do sacrifício muito raramente visível na vida real. O cavaleiro andante, fantástico e inútil, será sempre pobre e sem apegos, como os primeiros templários o foram.

Seria pois injusto considerar facciosos ou superficiais os elementos religiosos da cavalaria, tais como a compaixão, a fidelidade, a justiça. Eles são-lhe essenciais. Todavia, o complexo das aspirações e da imaginação que informam a ideia da cavalaria, a despeito da sua forte base ética e do combativo instinto do homem, nunca teriam feito uma estrutura tão sólida para a vida da beleza se o amor não tivesse sido a fonte do seu ardor constantemente reavivado.

Estes autênticos traços de compaixão, de sacrifício e de fidelidade que caracterizam a cavalaria não são porém puramente religiosos; são também eróticos. Deve relembrar-se que o desejo de dar uma forma e um estilo ao

sentimento não é exclusivo da arte e da literatura; desenvolve-se também na própria vida: nas conversas da corte, nos jogos, nos desportos. Também ali o amor busca incessantemente uma expressão romântica e sublime. Se, por conseguinte, a vida pede à literatura os motivos e as formas, a literatura, afinal, não faz mais do que copiar a vida. O aspecto cavalheiresco do amor tinha, de qualquer modo, de fazer a sua aparição na vida antes de exprimir-se sob forma literária.

O cavaleiro e a sua dama, ou, por outras palavras, o herói que serve por amor — é este o motivo primário e invariável de onde a fantasia erótica partirá sempre. É a sensualidade transformada em ânsia de sacrifício, no desejo revelado pelo macho de mostrar a sua coragem, de correr perigos, de ser forte, de sofrer e sangrar diante da amada.

Desde que o sonho de heroísmo através do amor intoxica o coração apaixonado a fantasia desenvolve-se e transborda. O primeiro tema, simples, não tarda em tornar-se insuficiente, a alma anseia por novos caprichos e a paixão tinge o sonho de sofrimento e de renúncia. O homem não se contentará somente com sofrer; ambicionará salvar do perigo ou do desespero o objecto do seu desejo. Um estímulo mais veemente se juntará ao motivo primário: a característica principal será a de defender a virgindade em perigo — por outras palavras, o de bater o rival. É este, então, o tema essencial da poesia do amor cavalheiresco: o jovem herói libertando a virgem. O motivo sexual está sempre subjacente, mesmo quando o agressor é um simples dragão; um relance de olhos ao famoso quadro de Burne-Jones bastará para o provar.

Surpreende-nos que a mitologia comparada procurasse tão infatigavelmente nos fenómenos próprios de uma época a explicação dum motivo tão imediato e constante como o da libertação da virgem, que é o mais velho dos motivos literários e um desses temas que nunca se tornam antiquados. Pode de tempo a tempo tornar-se cediço de tanto repetido, no entanto reaparecerá, adaptando-se a todos os tempos e circunstâncias. Apenas surgirão novos tipos românticos, do mesmo modo que o *cow-boy* sucedeu ao corsário.

A Idade Média cultivou estes motivos de um primitivo romantismo com insaciabilidade juvenil. Ao passo que em alguns géneros de literatura — como a poesia lírica — a expressão de desejo e posse se ia tomando mais requintada, o romance de aventura preservou-o sempre na sua forma rude e ingénua, sem que jamais perdesse o encanto para os seus contemporâneos. Poderia esperar-se que nos últimos séculos da Idade Média se tivesse perdido o gosto por estas fantasias infantis. Somos levados a supor que *Méliador*, a novela super-romântica de Froissart, ou *Perceforest*, esses frutos serôdios do romance de cavalaria, eram anacrónicos mesmo no seu tempo. Mas não o eram mais do que as novelas sensacionalistas o são nos nossos dias. A imaginação erótica requer sempre

modelos semelhantes e lá os encontra. Nos caprichos do Renascimento vemo-los reviver no ciclo do Amadis de Gaula. Quando, bastante tempo depois dos meados do século XVI, François de la Noue afirma que as novelas de Amadis causaram um *esprit de vertige* na sua geração — a geração dos huguenotes, que tinha obtido no humanismo certo pendor para o racionalismo — podemos fazer ideia do que terá sido a susceptibilidade romântica da desequilibrada e ignorante geração de 1400.

A literatura não bastava para a quase insaciável necessidade de imaginação romântica do tempo. Tornava-se necessária uma forma de expressão mais activa. A arte dramática podia tê-la fornecido mas o drama medieval no sentido real da palavra só excepcionalmente tratava de assuntos de amor; os motivos sagrados eram a sua substância. Havia todavia uma outra forma de representação, nomeadamente os desportos nobres, os torneios e as justas. As lutas desportivas sempre e por toda a parte contiveram um elemento dramático e um elemento erótico. Nos torneios medievais estes dois elementos eram de tal modo dominantes que o seu carácter de competição, de força e de coragem quase tinha sido obliterado em favor do seu conteúdo romântico. Com os seus bizarros ornamentos e a pomposa representação, a sua poética ilusão e veemência equivalia-se ao drama de épocas ulteriores.

A vida das aristocracias quando são ainda fortes, mesmo que de pouca utilidade, tende a tornar-se um jogo de salão. A fim de esquecerem a dolorosa imperfeição da realidade, os nobres dão voltas à contínua ilusão de uma vida heróica e elevada. Põem a máscara de Lancelote e de Tristão. É um tremendo desengano. A gritante falsidade de tal ideia só pode ser suportada tratando-a com certa porção de ironia. Toda a cultura cavalheiresca dos últimos séculos da Idade Média é marcada por um equilíbrio instável entre a sentimentalidade e a mofa. A honra, a fidelidade e o amor são tratados com impecável seriedade; somente, de tempo a tempo, a solene rigidez quebra-se num sorriso sem que a ironia franca prevaleça alguma vez. Mesmo depois de o *Morgante,* de Pulce, e de o *Orlando Innamorato,* de Boiardo, terem posto a ridículo a pose heróica, Ariosto conseguiu reconquistar a absoluta serenidade do sentimento cavalheiresco.

Nos círculos franceses, por volta do ano de 1400, o culto da cavalaria era mantido com toda a seriedade. Não nos é fácil compreender esta seriedade e não nos alarmarmos com o contraste entre a nota literária dum Boucicaut e os factos da sua carreira. Ele é representado como um infatigável defensor da cortesia e da cavalaria, servindo a sua dama conforme as velhas regras do amor cortês. «Ele servia a todas, honrava a todas, por amor de uma dama. O seu discurso era gracioso, cortês e tímido em frente da sua amada.» Durante as suas viagens ao Próximo

Oriente, em 1388, ele e os seus companheiros de armas divertiam-se a

compor uma defesa poética do amor casto e fiel dum cavaleiro — o *Livre des Cent Ballades*. Podíamos supô-lo curado das suas ilusões cavalheirescas depois da catástrofe de Nicópolis. Ali viu ele as lamentáveis consequências da governação que se mete descuidadamente numa empresa de vital importância com o espírito aventuroso da cavalaria. Os seus companheiros das *Cent Ballades* tinham morrido. Isso bastaria, segundo nos parece, para fazê-lo voltar costas às antiquadas formas de cortesia. Mas ele permanece-lhes fiel e retoma a sua actividade moral fundando a ordem de *Vescu vert à la dame blanche.*

Como todas as formas românticas esvaziadas do seu conteúdo passional, este aparato da cavalaria impressiona-nos à primeira vista como uma coisa ridícula e tola. Os acentos apaixonados já não se ouvem, salvo em algumas (raras) produções de génio literário. Todavia, todas estas custosas e elaboradas formas de conduta social representaram o seu papel como ornamento da vida, como expressões de sentimentos. Lendo esta antiquada poesia de amor, ou as toscas descrições dos torneios, de que vale o conhecimento exacto dos pormenores históricos sem a visão dos olhos sorridentes, de há muito reduzidos a pó, mas que foram, um dia, muito mais importantes do que as palavras escritas que ficaram?

Apenas um fulgor ocasional nos recorda a significação apaixonada dessas formas culturais. No *Voeu du Héron* o desconhecido autor faz falar Jean de Beaumont:

Quant sommes és tavernes, de ces fors vins buvant,
Et ces dames delès qui nous vont regardant,
A ces gorgoues polies ces coliés tirant,
Chil oeil vair resplendissent de biauté souriant,
Nature nous semont d'avoir coeur désirant,
...Adonc conquerons-nous Yaumont et Agoulant
Et H autre conquierrent Olivier et Rollant.
Mais, quant sommes as camps sus nos destriers courons,
Nos escus à no col et nos lansses bais(s)ans,
Ei le froidure grande nous va tout engelant,
Li membres nous effondrent, et derrière et devant,
Et nos ennemies sont envers nous approchant,
Adonc vorrièmes estre en un chélier si grant
Que jamais ne fussions veu tant ne quant[1].

[1] Quando estamos na taberna bebendo vinhos fortes, E as damas passam e olham para nós, Com aqueles brancos pescoços e apertados espartilhos, Aqueles brilhantes olhos com beleza sorridente, Então a natureza impõe-nos ter um coração desejoso ...Então podíamos conquistar Yaumont e Agoulant E outros venceriam Oliveiros e Rolando. Mas quando estamos no campo a cavalo nos animais de carga, Nossos escudos ao ombro e as lanças pendentes E o grande frio congelando-nos completamente, E os nossos membros oprimidos, à frente e atrás, E os nossos inimigos aproximando-se, Então desejaríamos estar numa cela bem larga Onde nunca mais pudéssemos ser vistos.

Em parte nenhuma aparece o elemento erótico do torneio mais claramente do que no costume de o cavaleiro usar o véu ou o vestido da sua dama. No *Perceforest* lemos como os espectadores femininos do combate tiram os seus adornos, um objecto a seguir ao outro, para os atirar aos cavaleiros na liça. No fim do combate elas ficam de cabeça descoberta e sem mangas. Um poema do século XIII, obra de um menestrel da Picardia ou do Hainault, intitulado *Des Trois Chevaliers et dei Chainse*[1], trata este motivo com todo o vigor. A mulher de um nobre de grande liberalidade mas não muito amante da luta manda uma camisa sua a três cavaleiros que a servem por amor, a fim de que um deles, no torneio que seu marido vai promover, a use como armadura e sem cota de malha por baixo. O primeiro e o segundo cavaleiros escusam-se. O terceiro, que é pobre, toma a camisa nos braços, à noite, e beija-a apaixonadamente. Aparece no torneio vestindo a camisa e sem cota de malha; é gravemente ferido e a camisa, manchada de sangue, fica rasgada. Então descobre-se a sua extraordinária bravura e concedem-lhe o prémio. A dama dá-lhe o seu coração. O amante exige, por seu turno, alguma coisa. Devolve a camisa à dama, toda ensanguentada, para que ela a use sobre o vestido durante a refeição com que a festa vai terminar. Ela beija-o ternamente e aparece ostentando a camisa como o cavaleiro tinha pedido. A maior parte dos presentes censuram-na, o marido fica humilhado e o menestrel remata fazendo a pergunta: «Qual dos dois amantes se sacrificou mais pelo outro?»

A Igreja era abertamente hostil aos torneios; repetidamente os proibiu e não há dúvida de que o medo do carácter apaixonado deste nobre jogo e os abusos que daí provinham entravam em grande parte nesta hostilidade. Os moralistas não eram favoráveis aos torneios nem tão-pouco os humanistas. «Onde pode ler-se», pergunta Petrarca, «que Cícero e Cipião entraram em justas ?» Os burgueses julgavam-nos inúteis e ridículos. Somente o mundo da nobreza continuava a cultivar tudo quanto se relacionasse com justas e torneios como coisas da mais alta importância. Erguiam-se monumentos nos locais dos combates famosos, como a cruz Pélerine, em Saint-Omer, em lembrança do feito de armas de la Pélerine e das façanhas do bastardo de Saint-Pol e de um cavaleiro espanhol. Bayard visitou piedosamente esta cruz, em peregrinação. Na igreja de Nossa Senhora de Bolonha conservavam-se as decorações do feito de armas da fonte das Lágrimas solenemente dedicado à Virgem Santíssima.

Os desportos guerreiros da Idade Média diferiam grandemente do atletismo grego e dos jogos modernos porque não eram nem tão simples nem tão naturais. Orgulho, honra, amor e arte dão estímulo adicional à própria competição. Sobrecarregados de pompa e de decoração, cheios de fantasia heróica, exprimem necessidades românticas demasiadamente fortes para serem satisfeitas com simples literatura. As realidades da vida da corte ou da carreira militar ofereciam

[1] *Dos Três Cavaleiros e da Camisa*.

muito poucas oportunidades às finas pretensões do heroísmo e do amor que lhe enchiam a alma, de forma que tinham de ser representadas. O palco dos torneios, por conseguinte, tinha de ser o do romance; quer dizer, o mundo imaginário de Artur, onde a fantasia de um conto de fadas era realçada pelo sentimentalismo do amor cortês.

Os feitos de armas do século XV têm por origem um caso fictício de aventura relacionado com uma cena artificial a que se dava um nome romântico, como, por exemplo, *La Fontaine des Pleurs, L´Arbre de Charlemagne.* Constrói-se expressamente uma fonte e junto dela um pavilhão onde durante um ano inteiro residirá uma dama (em efígie, note-se bem) segurando um unicórnio carregado com três escudos. No primeiro dia de cada mês vêm cavaleiros tocar nos escudos, e desse modo comprometer-se a um combate do qual os «Capítulos» do feito de armas descrevem as regras. Encontram cavalos preparados, visto que os escudos têm de ser «tocados» a cavalo. Ora, no caso da *Emprise du Dragon*, quatro cavaleiros estacionarão numa encruzilhada onde nenhuma dama pode passar sem que um cavaleiro quebre duas lanças em sua defesa, a não ser que ela preste uma caução. Há uma clara semelhança entre estas formas primitivas de guerra e dos desportos eróticos com os jogos de prendas infantis. Uma das regras dos «Capítulos» da *Fontaine des Pleurs* reza assim: «Aquele que, num combate, for desmontado usará durante um ano um bracelete de ouro até que encontre a dama que possui a chave que o abra e lho tire, com a condição de que ficará a servi-la.»

Os nobres gostavam de lançar um véu de mistério e de melancolia sobre as formas de proceder. O cavaleiro devia ser desconhecido. Chamam-lhe «o cavaleiro branco», «o cavaleiro desconhecido» ou então usa a cimeira do elmo de Lancelote ou de Palâmedes. Os escudos da *Fontaine des Pleurs* são brancos, cor de violeta e preto, e polvilhados de lágrimas brancas; os da *L´Arbre de Charlemagne* são negros, cor de violeta, com lágrimas negras e douradas. Na *Emprise du Dragon,* celebrada na ocasião da partida da sua filha Margarida de Inglaterra, o rei Renato estava presente, completamente vestido de negro, e todo o seu equipamento, jaezes, cavalo e tudo o mais, incluindo o pau da sua lança, tinha a mesma cor.

6 - ORDENS DA CAVALARIA E VOTOS

O ideal de coragem, de honra e de fidelidade encontrou outras formas de expressão além das do torneio. À parte os desportos marciais, as ordens de cavalaria abriram uma vasta clareira onde o gosto pela alta cultura aristocrática podia expandir-se. Tal como os torneios e a *accolade,* as ordens de cavalaria mergulham as suas raízes nos ritos sagrados de um passado remoto. As suas origens religiosas são pagãs, somente o sistema feudal de pensamento as cristianizou. Estritamente falando, as várias ordens são simples ramificações da ordem da cavalaria propriamente dita. Porque a admissão na cavalaria, que era uma irmandade sagrada, era feita por meio de solenes ritos de iniciação. A mais complicada forma destes ritos mostra uma curiosíssima mistura de elementos cristãos e pagãos; o acto de rapar a barba, o banho e a vigília de armas vêm indubitavelmente dos tempos pré-cristãos. Aqueles que se sujeitassem a estas cerimónias eram chamados «cavaleiros do Banho», para distingui-los dos que eram armados por simples *accolade.* O termo deu ulteriormente lugar à lenda de uma ordem especial, a Ordem do Banho, instituída por Henrique IV, e depois ao estabelecimento de uma ordem real por Jorge I.

As primeiras grandes ordens, as do Templo, de S. João e dos Cavaleiros Teutónicos, nascidas da mútua penetração das ideias monásticas e feudais, cedo assumiram o carácter de instituições económicas e políticas. O seu fim não era já em primeiro lugar a prática da cavalaria; esse elemento, tanto como as suas aspirações espirituais, tinha sido mais ou menos apagado pela sua importância financeira e política. Foi nas ordens de origem mais recente que a primitiva concepção de um clube, de um jogo, de uma federação aristocrática reapareceu. Nos séculos XIV e XV a real importância das ordens de cavalaria, que existiam em grande número, era muito pequena, mas as aspirações professadas ao fundá-las eram sempre as do mais alto idealismo ético e político. Philippe de Mézières, sonhador político sem igual, desejava remediar todos os males do século por meio de uma nova ordem de cavalaria, a da Paixão, destinada a unir a Cristandade num esforço comum para expulsar os Turcos. Burgueses e trabalhadores podiam entrar nela, ombro a ombro com os nobres. Os três votos monásticos seriam modificados por motivos práticos: em lugar do celibato apenas se requeria a fidelidade conjugal. Mézières juntou-lhe um quarto voto, desconhecido nas precedentes ordens, o da perfeição moral individual, *summa perfectio.* Ele confiou a tarefa de propagar a Militia Passionis Jhesu Christi a quatro *messaiges de Dieu et de chevalerie* (entre os quais se contava o célebre Othe de Granson), que deviam ir a

«diversas terras e reinos pregar e anunciar a santa cavalaria referida como quatro evangelistas».

A palavra «ordem» conservava assim muito do seu significado espiritual; ela alterna com «religião», a qual usualmente designava uma ordem monástica. Vemos referência à religião do Velo de Ouro e a um «cavaleiro da religião de Avis». As regras do Velo de Ouro são concebidas dentro dum espírito verdadeiramente eclesiástico; missa e exéquias ocupam nelas vasto lugar; os cavaleiros estão sentados em cadeirais de coro como os cónegos. Ser membro duma ordem de cavalaria constituía um laço exclusivo e sagrado. Os cavaleiros da Estrela de S. João, o Bom, são obrigados a desligar-se de qualquer outra ordem. Filipe, o Bom, declina a honra da Jarreteira não obstante a insistência do duque de Bedford, a fim de não se ligar demasiadamente à Inglaterra. Carlos, o Temerário, que a aceitou, foi acusado por Luís XI de ter faltado aos compromissos da paz de Péronne, que proibiam a aliança com a Inglaterra sem o consentimento do rei.

Mas apesar destes sérios propósitos os fundadores de novas ordens tinham de defender-se da censura de procurarem apenas divertimentos vãos. «O Velo de Ouro», diz o poeta Michault, «foi instituído

Non point pour jeu ne pour esbatement,
Mais à la fin soit attribuée
Loenge à Dieu trestout premièrement,
Et aux bons gloire et haulte renommée[1]*.»*

Semelhantemente Guillaume Fulastre escreve o seu livro do Velo de Ouro para demonstrar o elevado interesse e a sagrada importância da ordem, para que ela não fosse considerada uma obra de vaidade. Não era supérfluo chamar a atenção para os elevados objectivos do duque, a fim de que a sua criação pudesse ser distinguida das numerosas ordens de fundação mais recente. Não havia príncipe ou grande nobre que não desejasse ter a sua própria ordem. Orleães, Bourbon, Sabóia, Hainaut-Baviera, Lusignan, Coucy, todos ardentemente procuravam inventar emblemas bizarros e divisas impressionantes. A corrente da ordem da Espada de Pierre de Lusignan era feita de esses de ouro, a significar silêncio. O porco-espinho de Luís de Orleães ameaça a Borgonha com os espinhos, que lhe atira, segundo a crença popular, *cominus et eminus.*

Se o Velo de Ouro eclipsou todas as outras ordens foi porque os duques de Borgonha puseram à sua disposição os recursos da sua enorme riqueza. Pensavam que a ordem devia simbolizar-lhes o poderio. O velo era primariamente o de Clochis; a fábula de Jasão era familiar a todos. Jasão era, todavia, um herói epónimo não absolutamente irrepreensível. Não tinha ele quebrado a espada?

[1] Não por divertimento, não como recreação, Mas com o propósito de que os louvores fossem dados a Deus, em primeiro lugar, E glória e alto renome aos bons.

Havia aqui uma brecha para alusões impertinentes à política dos duques para com a França. *La Ballade de Fougères*, de Alain Chartier, é disso exemplo:

> *A dieu et aux gens detestable*
> *Est menterie et trahison,*
> *Pour ce n'est point mis à la'table*
> *Des preux l'image de Jason,*
> *Qui pour emporter la'toison*
> *De Colcos se veult parjurer*
> *Larrecin ne se peult celer*[1].

Foi, portanto, felicíssima inspiração do sábio bispo de Châlons, chanceler da ordem, substituir o velo do carneiro que conduzira Helle por um outro, muito mais venerável, nomeadamente o que Gedeão estendeu para receber o orvalho celestial. O velo de Gedeão era um dos mais notáveis símbolos da Anunciação. E assim o juiz do Velho Testamento mais ou menos eclipsou o herói pagão como patrono da ordem. Guillaume Fillastre, sucessor de Jean Germain como chanceler da ordem, descobriu mais quatro velos nas Escrituras, cada um deles possuindo uma virtude especial. Mas isto era ir demasiadamente longe e, tanto quanto sabemos, não obteve resultados. *Gedeonis signa* continuou a ser a mais veneranda designação do Velo de Ouro.

Descrever as pompas solenes do Velo de Ouro, ou da Estrela, seria apenas acrescentar novos exemplos do assunto do capítulo antecedente. Bastará que demos aqui relevo a um elemento comum a todas as ordens de cavalaria, no qual o carácter original de jogo primitivo e sagrado é particularmente notável, a saber, as denominações dos seus oficiais. Os reis-de-armas são chamados Velo de Ouro, Járreteira. Os arautos usam nomes de terras: Charolais, Zeeland. O primeiro passavante é chamado «Fuzil», de acordo com o emblema do duque, a pederneira e o fuzil. Os nomes dos outros passavantes têm um carácter romântico ou moral, como Montreal, Perseverança; ou alegórico, como Solicitação Humilde, Terno Pensamento, Acção Judicial, designações tiradas do *Roman de la Rose*. Nas festas da ordem os passavantes são baptizados com estes nomes aspergindo-os com vinho. Nicolau Upton, um arauto de Humphrey de Gloucester, descreveu o cerimonial dum baptismo destes.

A verdadeira essência da concepção duma ordem de cavalaria aparece nos seus votos. Todas as ordens pressupõem votos mas os votos de cavalaria existem também fora das ordens, sob formas ocasionais e individuais. Salta aqui à vista o carácter bárbaro, testemunhando que a cavalaria mergulha as suas raízes na civilização primitiva. Encontramos-lhe paralelos na índia dos Mahâbhârata, na

---

[1] A Deus e aos homens detestável É a mentira e a traição, Por esta razão a imagem de Jasão não está na lista das coisas valorosas, Quem para usar o velo De Colcos estaria disposto a mentir Latrocínios não podem esconder-se.

antiga Palestina e na Islândia das sagas.

O que ficara, no fim da Idade Média, do valor cultural destes votos de cavalaria? Encontramo-los muito afins dos votos puramente religiosos, servindo para acentuar ou para fixar uma aspiração moral elevada. Encontramo-los também fornecendo motivos de necessidades eróticas e românticas e a degenerar em diverções como temas de escárnio. Não é fácil determinar com segurança o grau de sinceridade que lhes pertence. Não devemos julgá-los segundo a impressão de necessidade e de imposturice que extraímos de *Voeux du Faisan,* para só mencionar o mais conhecido e o mais histórico exemplo. Tal como no caso dos torneios e dos feitos de armas vemos apenas a forma morta da coisa: a significação cultural do costume tinha desaparecido com a paixão que animava aqueles para quem estas formas eram a realização de um sonho de beleza.

Nos votos encontramos mais uma vez uma mistura do ascetismo e do erotismo que achamos na base da própria ideia da cavalaria e tão claramente expressa nos torneios. O cavaleiro de La Tour Landry, no seu curioso livro de conselhos às filhas, fala de uma estranha ordem de homens apaixonados e mulheres de nobre estirpe que existira no Poitou e noutras partes, era ele jovem. Chamavam-se «galeses» e «galesas» e tinham «regulamentos muito selvagens». No Verão vestiam peles e capuzes forrados de pele e acendiam fogueiras nas lareiras, ao passo que no Inverno só lhes era permitido usar um simples casaco sem forro; nem capas, nem chapéu, nem luvas. Durante o frio mais severo escondiam a lareira sob ramos de verdura e usavam apenas cobertas de cama muito leves. Não é de surpreender que muitos deles morressem de frio. O marido duma galesa que recebesse um galês em sua casa era obrigado, sob pena de ficar desonrado, a ceder-lhe a sua casa e a sua mulher. Eis aqui um traço muito primitivo que dificilmente o autor poderia ter inventado, apesar do que possa ter de exagerado esta estranha aberração no qual adivinhamos um desejo de exaltar o amor por meio de uma excitação ascética.

O espírito selvagem dos votos dos cavaleiros manifesta-se bem claramente em *Le Voeu du Héron,* um poema do século XIV, de pequeno valor histórico, que descreve as festas dadas na corte de Eduardo III no momento em que Robert de Artois incita o rei a declarar guerra à França. O conde de Salisbury está sentado aos pés da sua dama. Quando foi chamado para fazer o seu voto pediu-lhe que pusesse um dedo no seu olho direito. «Dois se for preciso», disse ela fechando-lhe o olho direito com dois dedos. «Bela, está bem fechado?», perguntou o cavaleiro. «Está decerto.»

A dont, dist de le bouche, du cuer le pensement;
Et je veu et prometh à Dieu omnipotent,
Et à sa douche mère que de beauté resplent,
Qu'il n'est jamais ouvers, por oré, ne pour vent,

Pour mal, ne pour martire, ne pour encombrement,
Si seray dedans Franche, où il a bonne gent,
Et si aray le fu bouté entièrement
Et serai combatus à grand efforchement
Contre les gens Philype, qui tant a hardement.
...Or, aviegne qu'aviegne, car il n'est autrement.
A donc osta son doit la puchelle au cors gent.
Et li iex clos demeure, si ques vierent la gent.[1]

O motivo literário não é sem fundamento. Froissart viu de facto gentis-homens ingleses que tinham coberto um olho com um pano de forma a cumprirem o juramento de usar somente um olho até que praticassem qualquer acto de bravura em França.

Atingiu-se o extremo da selvajaria no voto da rainha que termina a série em *Le Voeu du Heron.* Ela faz o voto de não dar à luz o filho que traz no ventre antes que o rei a leve ao país inimigo, e que se matará «com uma grande faca de aço» se a altura do nascimento surgir demasiadamente cedo.

«Terei perdido a minha alma e o fruto morrerá.»

Le Voeu du Heron mostra-nos a concepção literária destes votos, o carácter bárbaro e primitivo que eles tinham nos espíritos da época. O seu elemento mágico revela-se na parte que a barba e o cabelo nele desempenham, como no caso de Bento XIII, prisioneiro em Avinhão, que fez o voto bem arcaico de não cortar as barbas enquanto não recuperasse a liberdade.

Ao fazerem um voto as pessoas impunham-se certas privações como um acicate para a realização das acções que se tinham comprometido a executar. Muito frequentemente a privação é respeitante aos alimentos. O primeiro cavaleiro que Philippe de Mézières admitiu para a sua cavalaria foi um polaco que durante nove anos só comeu e bebeu de pé. Bertrand du Guesclin entregava-se perigosamente a votos deste género. Não se despirá sem ter tomado Montcontour; não tomará alimentos até que se efectue o encontro com os ingleses.

Não será preciso dizer que um nobre do século XIV nada sabia do significado mágico que estes jejuns implicavam. Para nós este significado original é claro. Dá-se o mesmo com o costume de usar grilhões de ferro como sinal de voto feito. Ainda no século XVIII La Curne de Sainte-Palaye notava que o uso dos *chatti,* descrito por Tácito, correspondia exactamente ao costume que a

[1] Pois bem, disse ele com a boca, o pensamento do coração; E eu voto e prometo ao Deus Todo-Poderoso, E a Sua doce mãe de beleza resplendente, Que ele nunca será aberto pela tempestade ou pelo vento, Pelo mal ou pela tortura ou por obstáculos, Até que eu esteja em França onde há bom povo, E até que tenha acendido o fogo E tenha pegado em armas com grande coragem Contra o povo de Filipe que é tão valente... Agora venha o que vier porque não será de outro modo. Então a gentil dama retirou o seu dedo e o olho continuou fechado, segundo atesta o povo.

cavalaria medieval tinha conservado. Em 1415 João de Bourbon fez voto, e dezasseis cavaleiros e escudeiros com ele, de usarem todos os domingos, durante dois anos, grilhões na perna esquerda — de ouro os cavaleiros, de prata os escudeiros — até encontrarem dezasseis adversários prontos a um combate de morte. O «aventuroso cavaleiro» João de Boniface, chegado a Antuérpia vindo da Sicília, em 1445, usava uma *emprise* da mesma espécie e o mesmo faz *sir* Loiselench em *Le Petit Jehan de Saintré.* A propensão a fazer o voto de realizar qualquer coisa quando houvesse perigo ou quando em estado de violenta emoção permanece sempre, indubitavelmente, muito poderosa. Tem profundas raízes psicológicas e não é pertença duma religião ou civilização particular. No entanto, como forma de cultura da cavalaria, o voto está moribundo nos fins da Idade Média.

Quando em Lille, em 1454, Filipe, o Bom, se preparava para a sua cruzada e coroou as suas extravagantes festas com o célebre voto do Faisão, essa foi como que a última manifestação de um uso em decadência, que veio a ser um fantástico ornamento depois de ter sido um elemento muito importante de civilização. O velho ritual, tal como a tradição da cavalaria e o romance nos descreveram, foi cuidadosamente observado. Os votos são feitos no banquete; os hóspedes juram pelos faisões que lhes servem, cada um «desafiando» o outro, tal como os antigos escandinavos disputavam uns com os outros, em temerários votos jurados durante a bebedeira, sobre o javali que lhes era servido. Há votos piedosos, feitos a Deus e à Virgem, às damas, à ave e outros mais em que a divindade não é mencionada. Contêm sempre as mesmas privações de alimentos ou de conforto: não dormir em cama aos sábados, não comer carne às sextas-feiras, etc. Um acto de ascetismo sobrepôs-se a outro: certo nobre ' promete não usar armadura, não beber vinho um dia por semana, não dormir em casa, não comer sentado, usar cilícios. O método de realizar o feito jurado no voto é minuciosamente especificado e registado.

Devemos tomar tudo isto a sério? Os actores da representação pretendem que sim. Em relação com o voto de Philippe Pot de combater com o seu braço direito nu, o duque, como se receasse haver perigo real para o seu favorito, ordenou este aditamento ao registo da promessa: «Não é do agrado do meu muito temido senhor, que *messire* Phillippe Pot se arrisque, na sua companhia, à santa jornada votiva com o seu braço desprotegido; mas sim deseja que ele vá com ele bem e suficientemente armado como convém.» E a respeito do voto do próprio duque, de combater o grão-turco com a sua própria mão, provocou ele geral emoção. Entre os votos há alguns condicionados, que traem a intenção de escapar-lhes, em caso de perigo, sob qualquer pretexto. Há os que se assemelham ao jogo de Philippinne[1]. Com efeito este jogo, usado ainda há quarenta anos, pode considerar-se como pálida sobrevivência do voto cavalheiresco.

[1] Philippinne, jogo semelhante ao que em Portugal se chama «jogo de prendas».

No entanto certa veia de ironia começa a transparecer sob a pompa superficial. Em *Le Voeu du Heron*, Jean de Beaumont faz o juramento de servir o senhor de quem ele espera grande liberalidade. No do Faisão, Jennet de Robreviettes jura que se não alcançar o favor da sua dama antes da expedição «se casará, ao regressar do Oriente, com a primeira dama ou rapariga que possua vinte mil peças de ouro», «se for da sua vontade». E no entanto o mesmo Robreviettes, apesar do seu cinismo, partiu como um «pobre escudeiro» em busca de aventuras na guerra contra os mouros de Granada.

E assim uma aristocracia já decadente se ri do próprio ideal. Depois de ter enfeitado o seu sonho de heroísmo com todos os recursos da fantasia, da arte e da riqueza, reconsidera que a vida não é afinal tão requintada — e sorri.

7 - O VALOR POLÍTICO E MILITAR DAS IDEIAS DA CAVALARIA

Ao traçar o quadro do declínio da Idade Média, os estudiosos dos nossos dias tomam geralmente em pouca conta a sobrevivência das ideias da cavalaria. Elas são consideradas, por comum acordo, como uma revivescência mais ou menos artificial de ideias cujo real valor desapareceu há muito; parece terem sido um ornamento da sociedade e nada mais. Os homens que fizeram a história daqueles tempos, príncipes, nobres, prelados ou burgueses, não eram sonhadores românticos e lidavam com factos concretos. Porém quase todos prestam homenagem à propensão cavalheiresca, e falta considerar até que ponto essa propensão modificou o curso dos acontecimentos. Para a história da civilização o perpétuo sonho duma vida sublime tem o valor duma realidade muito importante. E a própria história política, sob pena de desprezar factos concretos, está obrigada a tomar em consideração as ilusões, as vaidades e as extravagâncias. Não há tendência mais perigosa em história do que a de representar o passado como se fosse um todo racional, ditado por interesses claramente definidos.

Temos, por consequência, de avaliar a influência das ideias de cavalaria na política e na guerra do fim da Idade Média. Eram as regras da cavalaria tomadas em consideração nos conselhos dos reis e nos de guerra? Eram alguma vez as resoluções inspiradas pelos pontos de vista da cavalaria? Sem dúvida nenhuma. Se a política medieval não era governada no melhor sentido pela ideia da cavalaria, sem dúvida que o foi algumas vezes no mau sentido. A cavalaria durante a Idade Média revelou-se como uma grande fonte de erros políticos e trágicos, à semelhança do que sucedeu no nosso tempo com os nacionalismos e o orgulho racial. Além disso ela tendia ao disfarce de cálculos perfeitamente definidos sob a aparência de aspirações generosas. O mais grave erro que a França podia cometer foi a criação de uma Borgonha quase independente, e ela tinha uma razão cavalheiresca como motivo confessado: o rei João, essa cabeça tonta da cavalaria, desejou recompensar a coragem do seu filho em Poitiers com uma liberalidade extraordinária. A obstinada política antifrancesa dos duques de Borgonha depois de 1414, apesar de ditada pelos interesses da sua casa, foi justificada aos olhos dos contemporâneos pelo dever de aplicar uma vingança exemplar pelo assassínio de Montereau. A literatura da corte borgonhesa esforça-se por assumir em todos os assuntos políticos uma aparência de inspiração cavalheiresca. Os sobrenomes dos duques, como o de Sem Medo dado a João, ou

de Temerário atribuído ao primeiro Filipe e o de «Qui qu'en hongne» que eles não conseguiram impor ao segundo Filipe, usualmente chamado o Bom, são invenções destinadas a colocar o príncipe num nimbo de romance de cavalaria.

Entre as aspirações políticas da época em que o ideal cavalheiresco estava implícito na natureza do próprio empreendimento, uma havia agora: a reconquista do Santo Sepulcro. O mais alto ideal político que todos os reis da Europa eram obrigados a professar continuava simbolizado pela cidade de Jerusalém. Aqui o contraste entre o interesse real da Cristandade e a forma de que a ideia se revestiu foi notável. A Europa de 1400 defrontava no Oriente uma questão de suprema urgência: a da expulsão dos turcos, que acabavam precisamente de tomar Andrinopla e de eliminar o reino da Sérvia. O perigo iminente obrigava os cristãos à concentração de todos os esforços nos Balcãs. Mas a tarefa imperativa da política da Europa não podia ainda desembaraçar-se da velha ideia das cruzadas. O povo só conseguia ver a questão turca como parte secundária no sagrado dever de realizar aquilo em que os antepassados haviam falhado: a conquista de Jerusalém.

A conquista de Jerusalém só podia apresentar-se ao espírito como obra de piedade e de heroísmo — que é como quem diz, de cavalaria. Nos conselhos acerca da política do Oriente o ideal heróico prepondera mais do que nos assuntos ordinários da política, e é isto o que explica o pouco êxito da guerra contra os turcos. Expedições que, antes de tudo o mais, requeriam preparação paciente e minuciosas investigações, tendiam, mais do que uma vez, a ser romantizadas, por assim dizer, logo no seu começo. A catástrofe de Nicópolis provou como fora fatal a loucura de empreender contra um inimigo aguerrido uma expedição de grande importância com tanta ligeireza de ânimo, como se se tratasse de manter um punhado de camponeses bárbaros na Prússia ou na Lituânia.

No século XV ainda todos os reis se sentiam virtualmente obrigados a ir conquistar Jerusalém. Quando Henrique V da Inglaterra, agonizante em Paris (1422) a meio da sua carreira de conquista, ouvia ler os sete salmos penitenciais, interrompeu o padre oficiante com as palavras *Benigne fac, Domine, in bona volúntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalém,* e declarou ser sua intenção ir conquistar Jerusalém depois de restabelecer a paz em França «se prouvesse a Deus, seu Criador, que ele vivesse até uma idade provecta». Dito isto ordenou ao padre que continuasse a ler e expirou.

No caso de Filipe, o Bom, a intenção de uma cruzada parece ter sido uma mistura de capricho cavalheiresco e de publicidade política; ele desejava mostrar-se, com este projecto útil e piedoso, como o protector da Cristandade, em detrimento do rei de França. A expedição à Turquia era, como na realidade foi, uma carta de trunfo que ele não jogou por falta de tempo.

A ficção da cavalaria estava também na origem de uma forma especial de

propaganda política a que o duque Filipe tinha muito apego, a saber — o duelo entre dois príncipes, que era sempre anunciado mas nunca levado a efeito. A ideia de resolver as divergências políticas num simples combate entre os dois príncipes em causa era uma consequência lógica da concepção que prevalecia ainda, como se as disputas políticas não fossem mais do que uma «querela» no sentido jurídico da palavra. Um partido borgonhês, por exemplo, serve a «causa» do seu senhor. Que meios mais naturais de resolver essa questão podem ser imaginados do que o duelo entre dois príncipes, as duas partes da «causa»? A solução era satisfatória tanto no primitivo sentido do direito como no da imaginação cavalheiresca. Ao lermos o sumário dos preparativos cuidadosamente feitos para estes duelos entre príncipes perguntamo-nos se não seriam fingimentos conscientes, ou para impressionar o inimigo, ou para apaziguar os agravos dos próprios súbditos. Ou não deveremos antes tomá-los como uma mistura inextricável de impostura e do quimérico, mas no fundo sincero, desejo de procederem de conformidade com a vida heróica, exibindo-se perante o mundo como campeões do direito que não hesitam em sacrificar-se pelo seu povo?

De outro modo como explicaríamos a surpreendente persistência destes planos de duelos entre príncipes? Ricardo II de Inglaterra oferece-se para dar combate, juntamente com os seus tios, os duques de Lancaster, de York e de Gloucester, contra o rei de França Carlos VI e seus tios, os duques de Anjou, de Borgonha e de Berry; Luís de Orleães desafia o rei de Inglaterra Henrique VI; Henrique V de Inglaterra desafia o delfim antes de marchar sobre Azincourt. E, mais do que todos, o duque de Borgonha exibia um apego quase frenético a este modo de regular uma questão. Em 1425 desafiou Humphrey, duque de Gloucester, por causa do problema da Holanda. O motivo, como sempre, é expressamente formulado nestes termos: «Para evitar derramamento de sangue de cristãos e a destruição do povo de quem o meu coração se compadece, 'desejo' que esta questão seja solucionada pelo seu próprio corpo, sem ter de empregar guerras que levariam muitos nobres e outros, quer dos seus exércitos quer do meu, a acabarem lamentavelmente os seus dias.»

Tudo estava pronto para o combate: a armadura e as vestes ducais, as bandeiras, os estandartes, os pendões, os tabardos com o armorial para os arautos, tudo ricamente adornado com os brasões e os emblemas do duque, a pederneira e o fuzil e a cruz de Santo André. O duque tinha iniciado uma espécie de treino «por meio de abstinência no que diz respeito a comida e fazendo exercícios para manter-se em forma». Praticava esgrima todos os dias no seu parque de Hesdin com os mestres mais hábeis. As despesas pormenorizadas destes preparativos encontram-se nas contas publicadas por de La Borde, mas o combate não se realizou.

Isso não impediu que o duque, vinte anos mais tarde, desejasse decidir uma questão respeitante ao Luxemburgo com o duque da Saxónia. Para o fim da sua

vida ele está ainda disposto a desafiar o grão-turco para um combate pessoal.

Este costume dos desafios entre soberanos reaparece mais tarde, como capricho, no Renascimento. Para libertar a Itália de César Bórgia, Francisco Gonzaga oferece-se para o combater à espada e a punhal. O próprio Carlos V, em duas ocasiões — 1526 e 1536 —, propõe formalmente ao rei de França terminarem as suas divergências num combate singular.

A noção de duelo entre dois príncipes para decidir um conflito entre os seus países não continha em si nada de impossível numa época em que o duelo judicial estava ainda tão firmemente enraizado na prática e nas ideias como o tinha estado no século XV. Um duelo político entre dois soberanos reais nunca de facto se realizou. Mas, pelo menos em 1397, um senhor verdadeiramente grande, acusado de um crime político por um nobre, travou com ele um combate em devida forma e foi morto. Referimo-nos a Othe de Granson, cavaleiro ilustre e poeta admirado, que morreu em Bourg en Bresse às mãos de Gérard d'Estavayer. Este último tinha-se feito campeão das cidades do país de Vaud, que eram hostis a Granson por suspeitarem da sua cumplicidade no assassínio do seu senhor, Amadeu VII da Sabóia, cognominado o Conde Vermelho. Este duelo judicial causou imensa sensação.

Se os príncipes tinham uma concepção tão cavalheiresca dos seus deveres não é de surpreender que semelhantes ideias exercessem constantemente certa influência nas decisões políticas e militares: uma influência negativa e de natureza muito pouco decisiva, tomada no seu conjunto, mas no entanto real. Este preconceito ocasionava muitas vezes o atraso ou a precipitação de resoluções, a perda de oportunidades, abandono de interesses por causa de um ponto de honra, e expunha os comandantes a perigos desnecessários. Os interesses estratégicos eram muitas vezes sacrificados às aparências da vida heróica. Algumas vezes o próprio rei se lançaria em busca de aventuras militares, como Eduardo III quando atacou um comboio de navios espanhóis durante a noite. Froissart afirma que os Cavaleiros da Estrela tinham de jurar nunca fugir mais do que quatro jeiras do campo de batalha, regra essa que não tardou a causar entre eles a morte de mais de noventa vidas. O artigo não se encontra nos estatutos da ordem tais como foram publicados por Luc d'Achéry; no entanto tal formalismo ajusta-se bem às ideias da época. Dias antes da batalha de Azincourt o rei da Inglaterra, na sua marcha ao encontro do exército francês, passou certa noite, por engano, na aldeia que os forrageadores do seu exército tinham escolhido para aquartelamento nocturno. Ele tinha tido tempo de retroceder, e era o que devia ter feito se um ponto de honra o não obrigasse a ficar. O rei «como chefe da guarda de todas as cerimónias de honra mui dignas de louvor» tinha acabado de publicar uma ordem segundo a qual os cavaleiros, quando em reconhecimentos, deveriam tirar as suas armaduras, visto que a sua honra não permitia que cavaleiros se retirassem se fossem forçados a. dar combate. E agora o próprio rei ia com a sua armadura, de

modo que, tendo passado além da vila, não poderia regressar a ela. Ele passou, por conseguinte, a noite no lugar que atingiu e fez também avançar a vanguarda, a despeito dos perigos que podia ter corrido.

Do mesmo modo que um conflito político era considerado como uma acção de justiça, assim também havia apenas uma diferença de grau entre uma batalha e um duelo judicial, ou o combate dos cavaleiros nas liças. Na sua *Arbre des Batailles*, Honoré Bonet coloca-se sob o mesmo título se bem que, cuidadosamente, distinga «grandes batalhas gerais» e «batalhas particulares». Nas guerras do século XV, e mesmo depois, o costume de dois capitães ou dois grupos iguais marcarem encontros para se combaterem, à vista dos dois exércitos, era ainda mantido. O Combate dos Trinta ficou como o tipo célebre destes prélios. Deu-se em 1351, em Ploermel, na Bretanha, entre os franceses de Beaumanoir e uma companhia de trinta homens, ingleses, alemães e bretões, sob o comando de um certo Bam-porough. Froissart, se bem que cheio de admiração, não pôde deixar de observar: «Alguns consideraram isso uma proeza, outros consideraram-no uma vergonha e uma prepotência.» A inutilidade destes espectáculos de cavalaria era tão evidente que as personagens com responsabilidade sentiam-no. Era impossível expor a honra do reino aos riscos de um simples combate. Quando Guy de la Trémoille desejou provar, em 1386, a superioridade dos franceses num duelo com um nobre inglês, Pedro Cortenay, os duques de Borgonha e de Berry, no último momento, fizeram uma proibição formal. Os autores de *Jouvencel* desaprovam estas competições de glória. «São coisas proibidas e que as pessoas não devem praticar. Em primeiro lugar, os que as fazem desejam tirar os bens dos outros, isto é, a sua honra, e procurar para si a vã glória, que pouco valor tem; e ao fazer isso ele ninguém serve, só gasta o seu dinheiro... ao ocupar-se nesta tarefa ele descuida a sua parte no esforço de guerra, o serviço do seu rei e da causa pública; e ninguém devia expor o seu corpo, a não ser em obras meritórias.»

É este o espírito militar que por sua vez proveio do espírito da cavalaria e agora o vai suplantando gradualmente. O costume destes combates sobreviveu à Idade Média. Os exércitos franceses e espanhóis, no sul da Itália, em 1503, regalaram os olhos primeiro com o Combate dos Onze, sem nenhum resultado fatal, e depois com o famoso duelo entre Bayard e Sotomayor, que não foi de modo algum o último da sua espécie.

Desse modo, na guerra, o ponto de honra da cavalaria continua a fazer-se sentir, mas quando uma questão importante surge para decisão, a prudência estratégica predomina na maior parte dos casos. Os generais ainda propõem ao inimigo chegarem a um entendimento a decidir no campo de batalha, mas o convite geralmente é declinado pelo partido que ocupa a melhor posição. Em vão os ingleses, em 1333, convidaram os escoceses a sair das suas fortes posições para os combaterem na planície; em vão propôs Guillaume de Hainaut um armistício de três dias ao rei de França durante o qual se construiria uma ponte que

permitisse aos dois exércitos travarem combate. A razão, porém, nem sempre sai vitoriosa. Antes da batalha de Majera (ou de Navarrete), na qual Bernard du Guesclin foi feito prisioneiro, Dom Henri de Trastamara desejava, a todo o custo, medir-se com o inimigo em campo aberto. Voluntariamente cedeu ele a vantagem que oferecia a configuração do terreno e perdeu a batalha.

Se a cavalaria tinha de ceder à estratégia e à táctica, nem por isso deixava de conservar importância no aparato exterior da guerra. Um exército do século XV, com a sua esplêndida exibição de ricos ornamentos e pompa solene, oferecia ainda o espectáculo de um torneio de glória e honra. A quantidade de bandeiras e pendões, a variedade de brasões heráldicos, o som dos clarins, os pregões de guerra ressoando durante o dia inteiro, tudo isto, com o próprio traje militar e as cerimónias de armar cavaleiros antes da batalha, tendia a dar à guerra a aparência de um desporto nobre.

Depois do meado do século, o tambor, de origem oriental, faz a sua aparição nos exércitos de Oeste, introduzido pelos lansquenetes. Com o seu efeito hipnótico amusical simboliza, por assim dizer, a transição da época da cavalaria para a moderna arte da guerra; juntamente com as armas de fogo contribuiu para tornar mecânicas as guerras.

O ponto de vista da cavalaria ainda preside à classificação das aventuras marciais pelos cronistas. Eles dão-se a trabalhos para distinguir, segundo as regras técnicas, entre uma batalha campal e um recontro, pois é imperativo que cada combate tenha o seu lugar apropriado nos fastos da glória. «E assim, deste dia em diante», diz Monstrelet, «este negócio foi chamado o recontro de Mons-en-Vimeu.» E foi declarado não ser batalha, porque as partes se encontraram por acaso e poucas bandeiras foram desfraldadas. Henrique V solenemente baptizou de batalha a sua grande vitória de Azincourt, «visto que todas as batalhas devem receber o nome da fortaleza mais próxima do local do combate».

A despeito do cuidado que todos tinham de manter a ilusão da cavalaria, a realidade desmente-a permanentemente e obriga-a a refugiar-se nos domínios da literatura e da conversação. O ideal da elegante vida heróica só podia ser cultivado dentro dos limites de uma casta fechada. Os sentimentos da cavalaria eram correntes somente entre os membros da casta e de modo nenhum se estendiam às pessoas de nível inferior. A corte de Borgonha, que estava saturada do prejuízo cavalheiresco, e não teria tolerado a mais leve infracção das regras num *combat à outrance* entre nobres, adorava a ferocidade desenfreada de um duelo judicial entre burgueses, onde não havia código de honra a observar. Nada poderia ser mais digno de nota a este respeito do que o interesse que por toda a parte despertou o combate entre dois burgueses de Valenciennes em 1455. O velho duque Filipe quis ver o raro espectáculo a todo o custo. Vale a pena ler a

descrição viva e realista feita por Chastellain para se apreciar como um escritor da cavalaria que nunca consegue dar mais do que um relato vagamente fantasioso de um feito de armas o conseguiu neste caso, dando üvre curso aos naturais instintos de crueldade. Nem um único pormenor da «belíssima cerimónia» lhe escapou. Os adversários, acompanhados pelos seus mestres-de-esgrima, entraram na liça, primeiro Jacobin Plouvier, o queixoso, e depois Mahuot. Os seus cabelos foram rapados e eles iam envolvidos da cabeça aos pés em cordovão talhado numa só peça. Ambos estão muito pálidos. Depois de terem saudado o duque, que estava sentado debaixo dum toldo de grades, esperam o sinal sentados em duas cadeiras estofadas de preto. Os espectadores trocam impressões em voz baixa a respeito da sorte do combate: como o pobre Mahuot está pálido ao beijar o Testamento! Dois criados vieram untá-los com gordura do pescoço até aos pés. Ambos os campeões esfregaram as mãos com cinza e comeram açúcar; a seguir deram-lhes as maças e os escudos pintados com imagens de santos, segurando, além disso, nas mãos, «uma flâmula de devoção».

Mahuot, um homem pequeno, começou o combate atirando areia à cara de Jacobin com uma aresta do escudo. Não tardou que caísse no chão atingido por um formidável golpe de Jacobin, que se atirou para cima dele, encheu-lhe os olhos e a boca de areia e espetou-lhe o polegar no olho para que Mahuot soltasse o dedo que lhe prendera entre os dentes. Jacobin torce os braços do adversário, puxa-lhos para as costas e procura quebrar-lhos. Em vão Mahuot grita a pedir misericórdia e pede que o confessem. «Ó meu senhor de Borgonha», grita ele, «servi-vos tão bem na guerra de Gand! Ó meu senhor, pelo amor de Deus, peço-vos misericórdia, salvai a minha vida!...» Neste ponto faltam algumas páginas na crónica de Chastellain; sabemos por outras informações que o moribundo foi arrastado para fora da liça e enforcado pelo carrasco.

Terminaria Chastellain a sua veemente narrativa com sentenças morais? É provável; o que é certo é que La Marche diz-nos que a nobreza estava um tanto envergonhada por ter presenciado um espectáculo assim. «E por causa disso Deus determinou que se seguisse um duelo entre cavaleiros, o qual foi irrepreensível e sem consequências fatais», acrescenta o incorrigível poeta da corte.

Sempre que se trata de não nobres o velho e enraizado desprezo pelo vilão mostra-nos que as ideias da cavalaria pouco tinham servido para mitigar o barbarismo feudal. Carlos VI, depois da batalha de Rosebeke, desejou ver o cadáver de Philippe de Artevelde. O rei não mostrou a menor parcela de consideração pelo ilustre rebelde. Numa crónica diz-se mesmo que ele deu um pontapé no corpo «tratando-o como um vilão». «Depois de ter estado exposto por algum tempo», diz Froissart, «foi retirado daquele lugar e dependurado numa árvore.»

A crua realidade fazia abrir os olhos da nobreza e mostrava-lhe a falsidade

e a inutilidade do seu ideal. O aspecto financeiro da carreira era francamente confessado. Froissart nunca omite a enumeração dos lucros que uma campanha bem sucedida acarretava aos seus heróis. O resgate de um prisioneiro nobre era a espinha dorsal do negócio dos guerreiros do século XV. Pensões, rendas, lugares de governador, ocupam um vasto domínio na vida de um cavaleiro. O seu objectivo, *s'avanchier par armes!* — i. e. progredir por meio das armas. Commines classifica os cortesãos segundo o que se lhes paga, e fala de «um nobre de vinte coroas», e Deschamps fá-los suspirar pelo dia do pagamento numa balada cujo *refrain* é o seguinte:

Et quant venra le trésorier[1]*?*

Como princípio militar a cavalaria já não bastava. A táctica já de há muito abandonara a ideia de conformar-se com as suas regras. O uso de os cavaleiros combaterem a pé tinha sido oposto a esta prática. Era também oposto às lutas no mar. No *Débat des Hérauts d'Armes de France et d'Angleterre,* quando o arauto inglês pergunta ao colega francês: «Porque não mantém o rei de França uma grande força naval como o da Inglaterra?», responde-lhe o último ingenuamente: «Em primeiro lugar ele não precisa, e depois a nobreza de França prefere a guerra em terra seca por várias razões, visto que (no mar) há perigo de perdas de vida e Deus sabe quão terrível é quando se levanta uma tempestade e vem o enjoo, que muitas pessoas suportam com dificuldade. E, ainda, repare-se na vida dura que se faz a bordo, que não é adequada à nobreza.»

No entanto as ideias da cavalaria não morreram sem ter produzido alguns frutos. Na medida em que formavam um sistema de regras de honra e de preceitos de virtude elas exerceram uma certa influência na evolução das leis da guerra. A lei das nações teve origem na Antiguidade e na lei canónica, mas foi a cavalaria que lhe permitiu desenvolver-se. A aspiração de uma paz universal está ligada à ideia das cruzadas e à das ordens da cavalaria. Philippe de Mézières planeou a sua Ordem da Paixão para promover o bem do mundo. O jovem rei de França (escreveu-se isto cerca de 1388 quando o infeliz Carlos VI ainda mantinha tantas esperanças) vem a poder facilmente concluir a paz com Ricardo de Inglaterra, jovem como ele e igualmente inocente de derramamentos de sangue anteriores. Deixem-nos pessoalmente discutir a paz; deixem-nos dizer um ao outro as revelações maravilhosas que a anunciaram. Deixem-nos ignorar todas as divergências fúteis que haveriam de impedir a paz se as negociações fossem confiadas aos eclesiásticos, aos homens de lei ou aos soldados. O rei de França poderá sem medo ceder algumas cidades e castelos fronteiriços. Directamente,

[1] E quando virá o pagador?

depois da conclusão da paz será preparada a cruzada. Disputas e hostilidades acabarão por toda a parte; os tirânicos governos dos países serão modificados; um conselho geral intimará os príncipes da Cristandade a empreender uma cruzada caso os sermões não bastem para converter os tártaros, os turcos, os judeus e os sarracenos.

A quota-parte que as ideias da cavalaria tiveram no desenvolvimento do direito internacional não se limitou a estes sonhos. A própria noção de direito internacional foi precedida e orientada pelo ideal de uma vida embelezada pela honra e pela lealdade. No século XIV encontramos a fórmula dos princípios da lei internacional misturada com as regulamentações casuísticas e por vezes pueris dos feitos de armas e combates na liça. Em 1352 *sir* Geoffroi de Charny (que morreu em Poitiers empunhando a auriflama) dirigiu ao rei, que acabava precisamente de instituir a Ordem da Estrela, um tratado composto por uma extensa série de *demandes*, isto é, de questões de casuística, a respeito de justas, torneios e guerras. Justas e torneios vêm primeiro, mas a importância das questões militares é revelado pelo número muito maior das questões. Deve lembrar-se que esta Ordem da Estrela foi a culminação do romantismo da cavalaria, fundada expressamente «à maneira da Távola Redonda».

Mais conhecido do que as *demandes* de Geoffroi de Charny é o trabalho que apareceu nos fins do século XIV e que se manteve em voga até ao XVI: *L´Arbre des Batailles*, de Honoré Bonet, prior de Selonnet, na Provença. A influência da cavalaria no desenvolvimento da lei das nações em nenhuma outra parte aparece mais claramente do que ali. Apesar de o autor ser um eclesiástico a ideia que lhe sugerem as suas notabilíssimas concepções é a da cavalaria. Ele trata de maneira promíscua as questões de honra pessoal e os mais graves pontos de direito internacional. Por exemplo, «com que direito pode alguém fazer guerra contra os sarracenos ou outros incrédulos», ou «se um príncipe pode recusar a passagem pelo seu país a outro». O que é especialmente notável é o espírito de gentileza e de humanidade com que Bonet resolve estes problemas. Pode o rei da França, ao fazer a guerra contra a Inglaterra, prender «os pobres ingleses, mercadores, trabalhadores da terra e pastores que apascentam os seus rebanhos nos campos?» O autor responde negativamente; não somente a moral cristã o proíbe, mas também a «honra do século». Ele vai mesmo ao ponto de estender o privilégio do salvo-conduto no país inimigo ao pai de um estudante inglês que deseje visitar o seu filho doente em Paris.

L´Arbre des Batailles foi, infelizmente, apenas um tratado teórico. Sabemos muito bem que a guerra naqueles tempos era muitíssimo cruel. As finas regras e as generosas isenções enumeradas pelo bom prior de Selonnet muito raramente foram observadas. Todavia, se alguma clemência foi gradualmente introduzida na prática militar e política isso se deveu mais ao sentimento da honra do que às convicções baseadas nos princípios morais e legais. O dever militar era

concebido, em primeiro lugar, como a honra de um cavaleiro.

Taine disse: «Nas classes média e pobre o principal motivo do comportamento é o interesse próprio. Entre a aristocracia a mola real é o orgulho. Ora entre os profundos sentimentos do homem nenhum há mais apto a ser transformado em probidade, patriotismo e consciência, visto que um homem orgulhoso sente a necessidade do respeito próprio, e para o obter é levado a merecê-lo.» Não é este o ponto de vista do qual temos de considerar a importância da cavalaria na história da civilização? O orgulho apresentando os aspectos de um alto valor ético, o respeito próprio da cavalaria abrindo o caminho para a clemência e o direito. Estas transacções no domínio do pensamento são reais. Na passagem atrás citada de *Le Jouvencel* notámos como o sentimento da cavalaria se transforma em patriotismo. Todos os melhores elementos do patriotismo — o espírito de sacrifício, o desejo de justiça e a protecção dos oprimidos — brotaram do solo da cavalaria. Foi no país clássico da cavalaria, em França, que se ouviram pela primeira vez os acentos dramáticos do amor da pátria irradiando do sentimento de justiça. Não é necessário ser um grande poeta para dizer estas coisas com dignidade. Nenhum autor daqueles tempos deu ao patriotismo francês uma expressão tão variada e ao mesmo tempo tão comovente como Eustache Deschamps, que apenas podemos classificar de medíocre poeta. Dirigindo-se à França diz ele:

Tu as duré et durras sanz doubtance
Tant com raisons ser a de toy aimée;
Autrement, non; fay doncà la balance
Justice en toy et que bien soit gardée[1].

A cavalaria não poderia ser o ideal da vida durante alguns séculos se não contivesse em si elevados valores sociais. A sua força residia no grande exagero dos seus fantásticos e generosos objectivos. A alma da Idade Média, feroz e apaixonada, só podia ser conduzida colocando bem alto o ideal para o qual as suas aspirações tendiam. Assim actuou a Igreja, assim actuou o pensamento feudal. Podemos aqui aplicar as palavras de Emerson: «Sem esta violência de direcção que tinham os homens e as mulheres, sem o condimento do beatismo e do fanatismo não haveria eficiência nem estímulo. Temos de apontar acima do alvo para o atingir. Não há acto algum que não contenha um enganador aspecto de exagero.» A realidade sempre tornou mentirosas estas elevadas ilusões de uma vida social pura e nobre, quem ousará negá-lo? Mas onde estaríamos nós se os nossos pensamentos não tivessem transcendido os exactos limites do que é possível fazer?

[1] Tens durado e sem dúvida continuarás a durar Enquanto a razão por ti for amada; De outro modo, não; por isso sustenta a balança da Justiça e faz com que seja bem mantida.

8 - O AMOR ESTILIZADO

Quando, no século XII, o desejo insatisfeito foi colocado pelos trovadores da Provença no centro da concepção poética do amor, deu-se uma viragem importante na história da civilização. A Antiguidade também tinha cantado os sofrimentos do amor mas nunca os tinha concebido como esperanças de felicidade ou como frustrações lamentáveis dela. O ponto sentimental de Píramo e Tisbe, de Céfalo e Prócris reside no seu final trágico; na perda dolorosa de uma felicidade que se possuía. A poesia cortês, por outro lado, faz do próprio desejo o motivo essencial e cria assim uma concepção do amor com uma nota de fundo negativo. Sem quebrar todas as ligações com o amor sensual o novo ideal poético conseguiu abraçar todas as espécies de aspirações éticas. O amor tomou-se então o terreno onde todas as perfeições morais e culturais floresceram. Devido a este amor o amante cortês é puro e virtuoso. O elemento espiritual domina cada vez mais até aos fins do século XIII, o *dolce stil nuovo* de Dante e dos seus amigos termina por atribuir ao amor o dom de provocar um estado de piedade e santa intuição. Atingiu-se aqui um ponto extremo. A poesia italiana teve de retroceder gradualmente a uma expressão menos exaltada do sentimento erótico. Petrarca está dividido entre o ideal do amor espiritualizado e o encanto mais natural dos modelos antigos. Não tarda que o sistema artificial do amor cortês seja abandonado, e as suas subtis distinções não serão renovadas quando o platonismo do Renascimento, já latente na concepção cortesã, der lugar a novas formas de poesia erótica com uma tendência espiritual.

Em França a evolução da cultura erótica foi mais complicada. A ideia do amor cortês não foi ali suplantada tão facilmente. O sistema não foi abandonado, mas as formas foram preenchidas com novos valores. Mesmo antes que Dante tivesse encontrado a eterna harmonia da sua *Vita Nuova* já o *Roman de la Rose* tinha inaugurado uma nova fase do pensamento erótico em França. O trabalho, começado antes de 1240 por Guillaume de Lorris, estava completo, antes de 1280, por Jean Chopinel. Poucos livros têm exercido uma influência mais profunda e duradoura na vida de um período do que o *Roman de la Rose*. A sua popularidade durou pelo menos dois séculos. Ele determinou a concepção aristocrática do amor dos fins da Idade Média. Em virtude do seu alcance enciclopédico tornou-se o manancial de onde a sociedade laica tirou a melhor parte da sua erudição.

A existência de uma classe superior cujas noções intelectuais e morais estão contidas numa *ars amandi* torna-se um facto algo excepcional na História. Em

nenhuma outra época o ideal de civilização se amalgama em tão elevado grau com o do amor. Do mesmo modo que a escolástica representa o grande esforço do espírito medieval para unir todo o pensamento filosófico num centro único assim a teoria do amor cortês, numa esfera menos elevada, tende a englobar tudo o que se relaciona com a vida nobre. O *Roman de la Rose* não destruiu o sistema; apenas lhe modificou as tendências e enriqueceu o seu conteúdo.

Estilizar o amor é a suprema realização das aspirações para a vida bela de que acima traçamos os cerimoniais e a expressão heróica. Mais do que no orgulho e na força a beleza encontra-se no amor. Estilizar o amor é, além disso, uma necessidade social, um imperativo tanto mais forte quanto mais feroz é a vida. O amor tem de ser erguido à altura de um rito. Assim o pede a transbordante violência da paixão. Somente construindo um sistema de formas e regras para as emoções violentas pode escapar-se à barbárie. A brutalidade e a licença das mais baixas classes eram sempre reprimidas pela Igreja, embora por vezes sem eficiência. A aristocracia podia sentir-se menos dependente das advertências religiosas, visto ter um instrumento de cultura próprio do qual extraía as regras de comportamento, nomeadamente a cortesia. A literatura, a moda e a conversação constituíam aqui o meio de regular e educar a vida erótica. Se não o conseguiram completamente, pelo menos criaram a aparência de uma vida honrosa do amor cortês. Porque, na realidade, a vida sexual das classes superiores mantinha-se surpreendentemente rude.

Nas concepções eróticas da Idade Média duas correntes divergentes têm de distinguir-se. A extrema indecência, mostrando-se livremente nos costumes, como na literatura, contrasta com um formalismo excessivo quase a tocar no pudor. Chastellain conta francamente como o duque de Borgonha, enquanto esperava por uma embaixada inglesa em Valenciennes, reservou os banhos da cidade «para eles e para a sua comitiva, banhos e tudo o mais que se requeira para a invocação de Vénus, à sua escolha e com a preferência do que mais gostarem, e tudo a expensas do duque». Carlos, o Temerário, era censurado pela sua continência, considerada menos própria num príncipe. Nas cortes reais ou principescas do século XV as festas de casamento eram acompanhadas de todas as espécies de divertimentos licenciosos — um costume que não tinha ainda desaparecido dois séculos depois. Na narrativa de Froissart sobre o casamento de Carlos VI com Isabel da Baviera fala-se dos gracejos obscenos da corte. Deschamps dedica a Antoine de Bourgogne um epitalâmio de extraordinária indecência. Um certo versejador compõe uma balada lasciva a pedido da duquesa de Borgonha e das suas damas.

Tais costumes parece serem absolutamente contrários ao recato imposto pela cortesia. Os mesmos círculos que mostravam tanto impudor nas relações sexuais declaravam venerar o ideal do amor cortês. Devemos concluir pela hipocrisia nas suas teorias ou pelo abandono cínico das fórmulas incómodas na sua prática?

Somos antes inclinados a imaginar que existiam duas camadas sobrepostas de civilização não obstante serem contraditórias. Ao lado do estilo cortês, de origem literária e recente, as formas primitivas da vida heróica mantiveram **a** sua força; porque uma civilização complicada como a dos fins da Idade Média não podia deixar de ser herdeira de uma infinidade de concepções, motivos, formas eróticas que ora colidiam ora se misturavam.

O género epitalâmico pode ser considerado como uma herança de um passado remoto. Nas primitivas culturas o casamento e as bodas formam apenas um único rito sagrado que converge para o mistério da cópula. Mais tarde a Igreja, transferindo o elemento sagrado do casamento em sacramento, reservou o mistério para si, deixando os acessórios, para onde o casamento tendia, desenvolverem-se livremente como práticas populares. E assim o aparato epitalâmico, não obstante ficar despido do seu carácter sagrado, manteve a sua importância como elemento principal das festas nupciais, desenvolvendo-se mais livremente do que nunca. A expressão licenciosa e o simbolismo grosseiro eram-lhe necessários. A Igreja não era capaz de dominá-los. Nem a disciplina católica nem o puritanismo da Reforma podiam abolir a quase publicidade do casamento-cama, que permaneceu em voga bastante para além do século XVII.

É pois do ponto de vista etnológico como sobrevivência que temos de considerar este amontoado de obscenidades, ditos equívocos e símbolos lascivos que se nos deparam na civilização da Idade Média. Lá estavam os restos dos mistérios que tinham degenerado em jogos e divertimentos. Evidentemente as pessoas da época não sentiam que, tomando os prazeres em si, infringiam os preceitos do código cortês; sentiam-se em terreno diferente onde as cortesias não eram correntes.

Seria exagero dizer que na literatura erótica todo o género cómico derivara do epitalamio. Por certo que o conto indecente, a farsa, a canção lasciva, tinham por muito tempo constituído um género característico, cujas formas de expressão eram susceptíveis de poucas variações. A alegria obscena predomina; todos os ofícios lhe serviam; a literatura da época abunda em simbolismo roubado ao torneio, à partida de caça, à música; mas o mais popular de todos era o disfarce religioso dos assuntos eróticos. Além do estilo grosseiramente cómico das *Cent Nouvelles Nouvelles*, jogando com palavras do mesmo som como *saint* e *seins* ou usando em sentido obsceno as palavras bênção e confissão, a alegoria erótico-eclesiástica tomou uma forma mais subtil. Os poetas do círculo de Carlos de Orleães comparavam a sua tristeza amorosa aos sofrimentos do asceta e do mártir. Eles chamam-se a si mesmos *les amoureux de l´observance*, aludindo à severa reforma que a ordem franciscana tinha acabado de sofrer. Carlos de Orleães começa uma das suas canções:

Ce sont ici les dix commandements Vray Dieu d'amours[1]*...*

Ou, ao lamentar a morte da sua amada, diz:

J'ay fait l'obsèque de ma dama
Dedans le moustier amoureux,
Et le service pour son ame
A chanté Penser doloreux.
Mains sierges de soupirs piteux
Ont esté en son luminaire,
Aussi fay fait la tombe faire De regrets[2]*...*

Todos os efeitos de um burlesco doce e melancólico se encontram juntos nesse poema terno e puro do fim do século chamado *L'Amant Rendu Cordelier de l'Observance d'Amour*, que descreve a recepção de uma amante inconsolável no convento dos mártires do amor. É como se o poema erótico, mesmo na sua maneira perversa, procurasse reencontrar a primitiva ligação com os ritos sagrados de que a Igreja o privara.

Os autores franceses gostam de opor *l'esprit gaulois* às convenções do amor cortês, como a concepção e expressão natural oposta à artificial. Na realidade aquela não é menos fictícia do que esta. O pensamento erótico nunca adquire valor literário a não ser por algum processo de transfiguração da complexa e dolorosa realidade em formas ilusórias. Todo o género de *Les Cent Nouvelles Nouvelles* e a canção solta, com o seu abandono propositado e todas as suas complicações sociais e naturais do amor, com as suas indulgências para com as mentiras e o egoísmo da vida sexual e a sua visão de uma luxúria sem fim implica, não menos do que o sistema elaborado do amor cortês, uma tentativa de substituir o sonho de uma vida feliz pela realidade. É mais uma vez a aspiração da vida sublime, mas agora vista do ponto de vista animal. É também um ideal, mesmo que seja o da falta de castidade. A realidade foi em todos os tempos pior e mais brutal do que o desejaria o esteticismo requintado da cortesia, mas foi também mais casta do que o representa o género vulgar tão erradamente tomado como realismo.

Como elemento literário de cultura o *geme gaulois* não podia ocupar mais do que um lugar secundário, visto que a poesia erótica só é capaz de prestar-se a embelezar a vida e a servir de fonte de inspiração e imitação desde que tome por temas não as próprias relações sexuais mas a possibilidade de ser feliz, a promessa, o desejo, o langor, a esperança. Só assim será capaz de exprimir todos

---

[1] Estes são os dez mandamentos, Verdadeiro Deus do amor.

[2] Eu celebrei as exéquias da minha dama Na Igreja do amor, E o serviço por sua alma Foi cantado pelo Pensamento doloroso. Muitos círios de suspiros magoados Foram acesos para a sua iluminação, E também eu tive uma tumba feita De pesares...

os diferentes matizes do amor e de o tratar tanto do ponto de vista alegre como triste. Introduzindo nos domínios do amor os conceitos da honra, da coragem, da fidelidade e todos os outros elementos da vida moral, passará a ter muito maior valor estético e moral. O *Roman de la Rose*, combinando o carácter apaixonado do seu tema central de sensualidade com a elaborada fantasia do sistema do amor cortês, deu satisfação às necessidades eróticas de uma época inteira.

Nesta verdadeira casa forte da doutrina amorosa, da lenda e do ritual completo e sistemático acumulara-se o espírito enciclopédico do século XIII, como aconteceu na obra mais severa de um Vicent de Beauvais. A extraordinária influência do livro era ainda realçada pela ambiguidade da sua natureza. À obra de dois poetas de diferentes tendências de pensamento ela juntava — seria mais correcto dizer que sobrepunha — a concepção cortês do amor e o cinismo sensual da mais atrevida espécie. Nela se descobrirão textos para todos os propósitos.

Guillaume de Lorris deu-lhe o encanto da forma e a ternura do acento. O fundo da paisagem primaveril, a bizarra e no entanto harmónica representação das figuras alegóricas são obra sua. Mal o amante se aproxima dos muros do misterioso jardim do amor o sistema alegórico entra em acção. A dama Ociosidade abre-lhe o portão, a Alegria conduz a dança, o Amor leva pela mão a Beleza, que é acompanhada pela Riqueza, a Liberalidade, a Franqueza, a Cortesia e a Juventude. Depois de ter fechado à chave o coração do seu vassalo, o Amor enumera-lhe as graças do sentimento amoroso, que se chamam Esperança, Doce Pensamento, Amável Conversa, Olhar Terno. A seguir o Bom Acolhimento, filho da Cortesia, convida-o **a** ver as rosas, e o Perigo, a Má Língua, o Medo e a Vergonha vêm expulsá-lo. Começa a luta dramática. A Razão desce da sua elevada torre e Vénus entra em cena. O texto de Guillaume de Lorris termina no meio da crise.

Jean de Chopinel, ou Clopinel, ou ainda de Meung, que completou a obra juntando-lhe muito mais do que encontrou, sacrificou a harmonia da composição ao seu gosto da análise psicológica e social. A conquista do castelo das rosas é submersa çor um contínuo caudal de digressões, especulações e exemplos. À brisa fagueira de Guillaume de Lorris seguiu-se o vento leste do frio cepticismo e do cruel cinismo do seu sucessor. O espírito vigoroso e contundente do segundo maculou o idealismo inocente e claro do primeiro. João de Meung é um homem esclarecido que não acredita em espectros, nem em feiticeiras, nem na castidade da mulher, e é inclinado aos problemas de patolologia mental; põe na boca de Vénus, da Natureza, do Génio, a mais ousada apologia da sensualidade.

Vénus, solicitada pelo filho a ir em seu auxílio, jura não permitir que uma única mulher seja casta e faz com que o Amor e todo o exército dos assaltantes façam o mesmo juramento em relação aos homens. A Natureza, ocupada na sua forja com a tarefa de preservar as várias espécies na sua eterna luta contra a

Morte, lamenta que de entre todas as criaturas somente o homem transgrida os seus mandamentos abstendo-se da procriação. Ela encarrega o Génio, seu sacerdote, de ir proclamar aos exércitos do Amor o anátema da Natureza contra aqueles que desprezarem as suas leis. Envergando as vestes sacerdotais, de círio na mão, o Génio pronuncia **a** excomunhão sacrílega, na qual o mais atrevido sensualismo se mistura com o mais subtil misticismo. A virgindade é condenada, *o* Inferno está reservado àqueles que não observarem os mandamentos da natureza e do amor; para os outros o campo florido onde os carneiros brancos, conduzidos por Jesus, o filho da Virgem, pastam na erva incorruptível, no dia eterno. Por fim o Génio atira o círio à fortaleza cercada; a sua chama incendeia o Universo. Vénus lança também a sua tocha; então a Vergonha e o Medo fogem, o castelo é tomado e o Bom Acolhimento deixa o amante colher a rosa.

Também, pois, no *Roman de la Rose* o motivo sexual é colocado no centro da poesia erótica, mas envolto em simbolismo e mistério e apresentado sob a forma de santidade. É impossível imaginar uma provocação mais determinada ao ideal cristão. O sonho de amor tomara uma forma artística onde era apaixonada. A profusão de alegorias satisfazia todos os requisitos da imaginação medieval. Estas personificações eram indispensáveis à expressão das mais finas gradações dos sentimentos. Para ser compreendida, a terminologia erótica não podia dispensar estes graciosos títeres. As pessoas usavam estas figuras do Perigo, da Má Língua, etc, como os termos aceites de uma psicologia científica. O carácter apaixonado do motivo central evitava o enfado e a pedantaria.

Em teoria o *Roman de la Rose* não nega o ideal da cortesia. O jardim das delícias é inacessível excepto aos eleitos regenerados pelo amor. Aquele que deseje entrar lá tem de estar isento de ódio, de traição, de vilania, de avareza, de inveja, de tristeza, de hipocrisia, de pobreza e de velhice. Mas as qualidades positivas que ele tem de opor-lhe deixaram de ser éticas, como no sistema do amor cortês, e têm simplesmente um carácter aristocrático. São a ociosidade, o prazer, a alegria, o amor, a beleza, a riqueza, a liberalidade, a franqueza e a cortesia. Já não são aquelas tantas perfeições derivadas do carácter sagrado do amor, mas simplesmente os meios adequados à conquista do objecto desejado. Jean Chopinel substituiu o desprezo cruel das suas fraquezas pela veneração da feminilidade idealizada.

Ora, seja qual for a influência que o *Roman de la Rose* tenha exercido nos espíritos dos homens, não conseguiu destruir completamente a antiga concepção do amor. Ao lado da glorificação da sedução professada pela *Rose* a glorificação do amor fiel e puro do cavaleiro manteve o seu fundo, tanto na poesia lírica como no romance de cavalaria, para não falar na fantasia dos torneios e dos feitos de armas. Para os fins do século XIV a questão de saber qual das duas concepções de amor deveria ser mantida provocou uma disputa literária à maneira das que o gosto francês veio a adorar séculos mais tarde. O nobre Boucicaut fez-se campeão

da verdadeira cortesia compondo com os seus companheiros de viagem o *Livre des Cent Ballades*, no qual ele apelou para os entendidos da corte que decidissem entre o serviço desinteressado e honesto de uma só dama e o namoro da moda. Cavaleiros ou poetas que, como Boucicaut, honravam o velho ideal de cortesia eram louvados como modelos. Othe de Granson e Luís de Sancerre entre outros. Christine de Pisan tomou parte na disputa intervindo como intrépida advogada da honra feminina. A sua *Epistre au Dieu d'Amours* formulava as queixas das mulheres acerca das imposturas e dos insultos dos homens. Com séria indignação ela denuncia a doutrina do *Roman de La Rose*.

Então apareceu em cena a multidão de ferventes admiradores de Jean de Meung, entre eles, homens de variadíssimas inclinações espirituais, mesmo eclesiásticos. O debate arrastou-se durante anos. A nobreza e a corte encararam-no como divertimento. Boucicaut — encorajado talvez pelo elogio de Christine de Pisan à sua defesa de idal de cortesia — tinha já fundado a ordem *de Vescu vert à la dame blanche*, em defesa das mulheres oprimidas, quando o duque de Borgonha o eclipsou fundando em Paris, no Castelo de Artois, «em 14 de Fevereiro de 1401, uma corte de amor em escala magnificente». Filipe, o Bravo, o velho diplomata, que poderíamos supor ocupado com negócios de natureza bem diferente, e Luís de Bourbon tinham pedido ao rei que instituísse uma corte de amor para fornecer alguma distracção durante a epidemia de peste que assolou Paris «para passar parte do tempo mais graciosamente e a fim de despertar alegrias». A causa da cavalaria triunfou sob a forma do salão literário. A corte era fundada nas virtudes da humildade e da fidelidade, «em honra, louvor e serviço de todas as nobres damas». Aos membros eram concedidos títulos ilustres. Os dois fundadores e o rei eram chamados «grandes-conservadores». Entre os conservadores encontramos João Sem Medo, e seu irmão António e o seu filho Filipe, de seis anos de idade. Um certo Pierre de Hauteville, do Hainaut, era «príncipe do Amor»; havia também ministros, auditores, cavaleiros de honra, cavaleiros do tesouro, conselheiros, monteiros-mores, escudeiros do amor, etc. Admitiam-se burgueses e o baixo clero ao lado de príncipes e prelados. Os negócios da corte assemelhavam-se muito aos de uma «câmara de retórica». Arranjavam-se estribilhos para composição de *ballades couronnées ou chapelées*, canções, sirventês, queixas, rondós, etc. Havia debates «à maneira de pleitos amorosos para se defenderem diferentes opiniões». As damas distribuíam prémios e eram proibidos os poemas que atacassem a honra das mulheres.

Neste pomposo e grave aparato de um divertimento gracioso não podemos deixar de sentir o efeito do estilo borgonhês começando a influenciar a própria corte francesa. É igualmente evidente que a corte real, arcaica como todas as cortes, é obrigada a declarar-se a favor do antigo e severo ideal do amor, mas os setecentos membros conhecidos do clube estavam longe de se conformar com essa prática. Pelo que sabemos dos seus hábitos, os grandes senhores dessa época

eram uns protectores bem estranhos da honra feminina. O facto mais curioso é encontrarmos entre eles a mesma pessoa a defender, nos debates acerca do amor, o *Roman de La Rose*, e a atacar Christine de Pisan. Era evidentemente uma sociedade de mero divertimento.

O círculo íntimo dos admiradores de Jean de Meung consistia em homens ao serviço dos príncipes, tanto religiosos como laicos. É idêntico ao dos primeiros humanistas franceses. Um deles, Jean de Montreuil, preboste de Lille, secretário do delfim e mais tarde do duque de Borgonha, foi o autor de muitas epístolas ciceronianas e, como os seus amigos Contier e Pierre Col, correspondia-se com Nicolau de Clemanges, o grave censor dos abusos da Igreja. Encontramo-lo dedicando os seus talentos à defesa do *Roman de La Rose* e do seu autor, Jean de Meung. Afirma ele que alguns dos homens mais cultos e esclarecidos honram tanto o *Roman de la Rose* que o seu apreço se assemelha a um culto *(paene ut colerent)*, e que prefeririam viver sem camisa do que sem esse livro. Exorta os amigos a tomar a sua defesa, tal como ele. «Quando mais estudo», escreve um dos seus detractores, «a gravidade dos mistérios e o mistério da gravidade deste profundo e famoso trabalho de Jean de Meung mais me espanto com a vossa desaprovação». Ele pela sua parte defendê-lo-á até ao último alento e muitos outros servirão esta causa com palavras e obras.

A convicção com que Jean de Montreuil fala parece já indicar que a questão de amor, no fim de contas, envolvia mais graves consequências do que as de um divertimento da corte e isto é adicionalmente provado pelo facto de que Jean Gerson, o ilustre chanceler da Universidade, tomou parte na disputa. Ele detestava o *Roman de la Rose* com um ódio implacável. O livro parecia-lhe ser a peste mais perigosa, fonte de toda a imoralidade. Nas suas obras refere-se várias vezes à perniciosa influência «do vicioso *Roman de la Rose*». Se possuísse um exemplar, que fosse único e valesse mil libras, ele preferiria queimá-lo do que vendê-lo para ser publicado. Quando Pierre Col refutou um dos escritos polémicos de Gerson, este replicou com um tratado contra o *Roman de la Rose* mais violento ainda do que as suas anteriores acusações. Datou esse escrito «do meu quarto de trabalho, na tarde de 18 de Maio de 1402».

Seguindo o exemplo do autor do *Roman de la Rose*, deu ao seu tratado a forma de uma visão alegórica. Certa manhã, ao acordar, sentiu a sua alma voar muito longe, «usando as plumas, e as asas de vários pensamentos, de um lugar para outro, até à sagrada corte da Cristandade», onde ouviu as queixas da Castidade dirigidas à Justiça, à Consciência, à Sensatez, acerca do louco de Amor, isto é, de Jean de Meung, que a tinha expulso da Terra, com todo o séquito. Os «bons guardas» da Castidade são precisamente as personagens da Rose: a Vergonha, o Medo, o Perigo, «o bom porteiro, que não se atreveria, que não se dignaria sancionar sequer um beijo impuro ou um olhar dissoluto, um sorriso atraente ou um discurso leviano». A Castidade arrasa o louco de Amor com

reprimendas. O louco escarnece do casamento e da vida monástica. Ele ensina «como é que as meninas devem vender as suas pessoas bem cedo e bem caro, sem medo e sem vergonha, e que não devem ligar importância às mentiras e ao perjúrio». Ele dirige a fantasia exclusivamente para o desejo camal e, para cúmulo da perversidade, nos discursos de Vénus, da Natureza, da dama Razão, mistura as concepções de Paraíso e os mistérios da Fé com os do prazer sensual.

Aí residia na verdade o perigo. Esta obra imponente, com a sua mistura de sensualidade, cinismo escarninho e elegante simbolismo, infundia no espírito um voluptuoso misticismo que, para um homem austero, era simplesmente um abismo de pecado. Não se atrevera o adversário de Gerson a afirmar que somente o louco de Amor era capaz de julgar o valor da paixão? Aquele que a não conhece apenas a vê num espelho. Para esse, ela permanece um enigma. Tal era o uso que ele fizera, para os seus sacrílegos propósitos, das sagradas palavras de S. Paulo! Pierre Col não teve escrúpulos em afirmar que o Cântico de Salomão fora composto em honra da filha do Faraó. «Aqueles que difamaram o *Roman de la Rose»,* declarou ele, «ajoelharam-se diante de Baal. A natureza não deseja que uma mulher se contente com um só homem, e o génio da natureza é Deus.» Levou a sua blasfémia ao ponto de citar um texto do Evangelho de S. Lucas para afirmar que noutros tempos o sexo da mulher (a rosa do romance) era sagrado. Convencido da verdade deste misticismo ímpio, ele apelou para os amigos do livro, que formavam multidão, e predisse que o próprio Gerson viria a perder-se de amor como tinha acontecido a outros teólogos antes dele.

Gerson não conseguiu destruir a autoridade ou, pelo menos, a popularidade do *Roman de la Rose.* Em 1444 um cónego de Lisieux, Estienne Legris, compôs um *Répertoire du Roman de la Rose.* Nos fins do século, Jean Molinet pôde afirmar que as suas máximas eram tão correntes como os provérbios. Deu-se ao trabalho de «moralizar» todo o livro, dando às suas alegorias um significado religioso. O rouxinol cantando o amor era a voz do pregador, a rosa era Jesus. Mesmo durante a exaltação do Renascimento, Clement Marot entendeu que a obra merecia ser modernizada e Ronsard não considerou as figuras do Bom Acolhimento e do Falso Perigo tão gastas que não as usasse nos seus versos.

9 - AS CONVENÇÕES AMOROSAS

É através da literatura que colhemos as formas do pensamento erótico de um período, mas devemos tentar representá-las funcionando como elementos da vida social. Um completo sistema de concepções e usos eróticos era corrente nas conversações daqueles tempos. Que espécies de signos e figuras de amor abandonados pelas épocas posteriores! A bizarra mitologia do *Roman de la Rose* agrupava-se em volta do deus do Amor. Depois havia o simbolismo das cores no vestuário e o das flores e o das pedras preciosas. O significado das cores, de que ainda restam alguns ténues traços, tinha extrema importância nas conversações amorosas durante a Idade Média. Foi escrito um manual sobre o assunto em 1458 pelo arauto da Sicilia no seu livro *Le Blason des Couleurs*, ridicularizado por Rabelais. Quando Guillaume de Machaut encontra a sua amada pela primeira vez fica deliciado vendo que ela usa um vestido branco e um capuz azul-celeste com papagaios verdes desenhados, visto que verde significa novo amor e azul fidelidade. Mais tarde vê a imagem dela num sonho, afastando-se dele e vestida de verde, «significando novidade», e censura-a numa balada por isso:

En lieu de bleu, dome, vous vestez vert[1].

Anéis, véus e laços, todas as jóias e presentes do período de galanteio tinham a sua função especial, com feitios e emblemas enigmáticos que eram por vezes verdadeiras charadas. O estandarte do delfim em 1414 ostentava um K dourado, um cisne, e um L, significando uma das damas de honor de sua mãe, que se chamava Cassinelle. Os *glorieux de court et transporteurs de noms*, de que troçava Rabelais, representam *espoir* por uma esfera *(sphère)*, *mélancolie* por uma erva-pombinha *(ancolis)*. Numerosos jogos serviam para exprimir a delicadeza do sentimento, tal como o rei, que não mente, o Castelo do Amor, as Vendas de Amor. Num deles, por exemplo, a dama menciona uma flor; o jovem tem de responder com um cumprimento rimado.

Je vous vens la passerose.
— Belle, dire ne vous ose
Comment Amours vers vous me tire,

[1] Em lugar de azul, senhora, deveis vestir-vos de verde.

Si Vapercevez tout sanz dire.[1]

O jogo do Castelo do Amor consistia numa série de enigmas alegóricos.

Du chastel d'Amours vous demant:
Dites le premier fondement!
— Amer loyaument

Or me nommez le mestre mur
Qui joli le font, fort et seur!
— Celer sagement.

Dites moy qui sont li crenél
Les fenestres et li carrel!
— Regar atraiant.

Amis, nommez moy le portier!
— Dangier mauparlant
Qui est la clef qui le peut deffermer?
— Prier courtoisement.[2]

Desde os tempos dos trovadores a casuística do amor tinha ocupado relevante lugar na conversação da corte. Era, por assim dizer, a curiosidade e a maledicência elevadas ao nível de forma literária. Na corte de Luís de Orleães as pessoas divertem-se durante as refeições com «baladas, contos» e «perguntas graciosas». Os poetas são especialmente forçados a contribuir. Machaut é solicitado por um grupo de damas e de nobres a responder a uma série de «*partures d'amour et de ses aventures*». Todos os negócios de amor são discutidos segundo regras rigorosas. «Belo senhor, o que preferis: que as pessoas digam mal da vossa dama e que vós a acheis boa, ou que falam bem dela e que vós a julgueis má?» A concepção estrita da honra obrigava um homem distinto a responder: «Senhora, eu prefiro ouvir dizer bem dela e achá-la má.»

Falta uma dama à sua promessa escolhendo outro quando abandonada pelo seu amante? Pode um cavaleiro que perdeu toda a esperança de ver a sua dama (que um marido ciumento tem encarcerada) buscar um novo amor? Um passo mais e as questões de amor serão tratadas como pleitos judiciais, tal como no

[1] Eu vendo-vos a malva-rosa. — Bela, não ouso dizer-vos Como o Amor me atrai para vós Mas bem o percebeis sem que eu o diga.

[2] Do Castelo do Amor vos pergunto: Dizei-me o primeiro fundamento! — Amar lealmente. Agora nomeai a principal muralha Que o faz lindo, forte e seguro! — Ocultar sensatamente. Dizei-me quais são as aberturas, As janelas e as pedras! — Olhares atraentes. Amigo, mencione o porteiro! — O perigo de falar mal. Qual é a chave que pode abri-lo? — O requestar cortês.

Arrestz d'Amour, de Marcial d'Auvergne.

O código cortês não servia exclusivamente para fazer versos; era tido como aplicável à vida, ou pelo menos à conversação. É muito difícil atravessar as nuvens da poesia e penetrar na vida real da época. Até que ponto satisfazia o cortejar e namorar durante os séculos XIV e XV as exigências do sistema cortês ou os preceitos de Jean de Meung? As confissões autobiográficas são muito raras nesta época. Mesmo quando um autêntico conflito amoroso é descrito com a intenção de ser exacto, o autor não pode libertar-se do estilo em uso e das concepções técnicas. Encontramos um exemplo disto na excessivamente longa narrativa de um caso de amor entre um velho poeta e uma jovem que Guillaume de Machaut nos deu em *Le Livre du Voir-Dit.* Tinha ele quase sessenta anos quando Peronelle d'Armentières, de uma nobre família da Champagne, lhe mandou, em 1362, o primeiro rondo, em que ela oferecia o seu coração ao celebrado poeta, que não conhecia, e o convidava a trocar com ela correspondência poética de amor. O pobre poeta, adoentado, cego de um olho, gotoso, imediatamente se inflamou. Respondeu ao rondo, iniciando-se assim uma troca de cartas e de poemas. Peronelle fica orgulhosa da sua ligação literária; não faz segredo disso e pede ao poeta que ponha em verso a verdadeira história do amor deles, inserindo as suas cartas e as suas poesias. Machaut facilmente concorda. «Eu farei», diz ele, «em vossa glória e louvor, uma coisa que há-de ser bem lembrada. E, minha querida, tendes pena de termos começado tão tarde? Por Deus, eu tenho; mas aqui está o remédio: gozemos a vida tanto quanto as circunstâncias o permitam de maneira que recuperemos o tempo perdido; e que o mundo fale do nosso amor daqui a cem anos, e sempre bem e de maneira honrosa; porque se houvesse mal, escondê-lo-íeis de Deus, sendo possível.»

A narrativa, incluindo as cartas e a poesia, diz-nos qual o grau de intimidade que era compatível com um amor decente. A rapariga pode permitir-se liberdades extraordinárias desde que tudo se passe na presença de terceiras pessoas, a sua cunhada, a criada ou a secretária. Na primeira entrevista, que Machaut esperara cheio de temor por causa da sua aparência sem atractivos, Peronelle adormeceu, ou pretende ter adormecido, com a cabeça apoiada nos joelhos do poeta. A secretária cobre-lhe a boca com uma folha verde e diz a Machaut que beije a folha. Precisamente quando o poeta consegue coragem para o fazer a secretária retira a folha.

Ela concede-lhe outros favores. Uma peregrinação a Saint-Denis, por ocasião de uma feira, dá-lhes oportunidade de passarem alguns dias juntos. Uma tarde, exaustos do calor de meados de Junho, fogem da multidão da feira e vão descansar umas horas. Um burguês da cidade faculta-lhes um quarto com duas camas. Os estores estão corridos e o grupo deita-se. A cunhada toma para si uma das camas. Peronelle e a criada ficam na outra. Ela ordena ao casto poeta que se deite entre elas, o que ele faz, permanecendo muito quieto com receio de a

incomodar. Quando acorda ela diz-lhe que a beije.

No fim da viagem ela permite-lhe que ele venha acordá-la, a fim de se despedir, e a narrativa deixa-nos perceber que ela nada lhe recusou. Deu-lhe a chave dourada da sua honra, para ele guardar esse tesouro, ou o que dele restava.

A boa fortuna do poeta terminou aqui. Ele não voltou a vê-la e, à falta de outras aventuras, preencheu o resto do seu livro com excursões mitológicas. Por fim ela faz-lhe saber que as suas relações têm de terminar, por causa de um casamento, provavelmente. Ele resolve continuar a amá-la e a venerá-la até ao fim dos seus dias, e depois da morte deles rogará a Deus que lhe reserve, na glória dos Céus, o nome que lhe deu: *Toute-Belle*.

No *Voir-Dit*, de Machaut, misturam-se a religião e o amor numa espécie de ingénua sem-vergonha. Não devemos ficar chocados com o facto de o autor ser um cónego da igreja de Reims visto que na Idade Média as ordens menores, que eram o bastante para um cónego (Petrarca era um deles), não impunham absolutamente o celibato. Também não é de surpreender o facto de terem escolhido uma peregrinação para o momento dos seus encontros de amor. Naqueles períodos as peregrinações serviam para todas as espécies de propósitos frívolos. Mas o que nos espanta é que Machaut, um poeta sério e delicado, afirme fazer a sua peregrinação «mui devotadamente». Durante a missa está sentado atrás dela:

> *...Quant on dist: Agnus Dei,*
> *Foy que je âoy à Saint-Crépais,*
> *Doucement me donna la paix.*
> *Entre deux pilers du moustier.*
> *Et jen avoie bien mestier,*
> *Car mes cuers amoureus estoit*
> *Troublés, quant si tost se partoit*[1].

Reza as suas horas enquanto espera por ela no jardim. Glorifica o seu retrato como seu Deus na terra. Ao entrar na igreja para começar uma novena faz o voto mental de compor um poema acerca da sua amada em cada um dos nove dias — o que o não impede de falar acerca da grande devoção com que disse as suas orações.

Voltaremos ainda a referir-nos à espantosa ingenuidade com que, antes do concílio de Trento, as ocupações mundanas eram misturadas às obras da fé.

Pelo que respeita ao tom da aventura de amor de Machaut e Peronelle, ele é

---

[1] Quando o padre disse: Agnus Dei, Eu devo fé a Santo Crepais, Docemente ela me deu a paz Entre dois pilares da igreja. E eu precisava disso na verdade, Porque o meu amoroso coração estava Perturbado por termos de separar-nos bem cedo.

mole, indigesto e um tanto mórbido. A expressão dos seus sentimentos permanece envolta em argumentos e alegorias. Mas há qualquer coisa de comovente na ternura do velho poeta que o impede de ver que a *Toute-Belle*, afinal de contas, apenas brincou com ele e com o seu coração.

Para compreender, na medida do possível, as relações de amor fora da literatura convém opor ao *Voir-Dit*, para contraste, *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'Enseignement de ses Filles*, escrito na mesma época. Desta vez não se trata de um velho poeta amoroso; vamos observar um pai de espírito manifestamente prosaico, um nobre angevino que relata as suas reminiscências, anedotas e contos *pour mes filles aprandre à roumancier*. Isto tinha de ser contado «para ensinar às minhas filhas as convenções da moda em assuntos de amor». A instrução, todavia, nada romântica se revela. A moral dos exemplos e dos conselhos que o cauteloso pai dá às suas filhas tende especialmente a pô-las em guarda contra os perigos do namoro romântico. Tomai cautela com os bem-falantes, sempre prontos com seu «falso desejo e modos pensativos e pequenos suspiros, e faces maravilhosamente emocionais, e que têm mais palavras à mão do que as outras pessoas». Não sejais demasiadamente animadoras. Ele próprio, quando jovem, foi levado por seu pai a um castelo para lhe fazer conhecer uma jovem com quem desejavam se casasse. A jovem recebeu-o muito amavelmente. Ele conversou com ela acerca de todas as espécies de assuntos de maneira a pôr de certo modo à prova o seu carácter. Vieram a falar de prisioneiros, o que deu ao cavaleiro a oportunidade de fazer um cumprimento directo: «Menina, seria preferível cair prisioneiro nas vossas mãos do que nas de muitos outros, e eu penso que a sua prisão não seria tão dura como as dos ingleses.» Ela respondeu que tinha recentemente visto um que ela desejaria fosse seu prisioneiro. E então eu perguntei-lhe se ela faria uma prisão má para ele e ela disse-me que de maneira nenhuma, que o guardaria tão ternamente como a si própria, e eu disse-lhe que muito afortunado seria o homem que tivesse tão doce e nobre prisão. «O que direi? Ela falava bastante bem, e parecia, a julgar pela conversação, que sabia bastante, e os seus olhos possuíam também uma expressão viva e luminosa.» Quando se despediram ela pediu-lhe duas ou três vezes que voltasse depressa, como se o tivesse conhecido já há muito tempo. «E quando partimos o senhor meu pai disse-me: 'O que pensas daquela que viste? Diz-me a tua opinião.' 'Meu senhor, ela parece-me bem e boa, mas eu não voltarei a estar mais perto dela do que neste momento, se mo consentis'.» A sua falta de reserva deixara-o sem desejo nenhum de tornar mais íntimo o conhecimento. De modo que não se tornaram noivos e, é claro, diz o autor que depois teve razão para não se arrepender.

É de lamentar que o cavaleiro não tenha dado mais pormenores autobiográficos e menos exortações morais, pois estes traços pessoais, mostrando como os costumes se adaptavam ao ideal, são muito raros nas traduções da Idade

Média.

A despeito da sua confessada intenção de ensinar as filhas *à roumancier* o cavaleiro de La Tour Landry pensa, antes de tudo, num bom casamento; e o casamento tem pouco que ver com o amor. Relata-lhes um «debate» entre a sua mulher e ele próprio a propósito da questão de se é decente «amar por amor». Pensa ele que uma rapariga pode, em certos casos, por exemplo «na esperança de casar», amar honradamente. A mulher pensa de maneira diferente. É melhor que uma rapariga não se apaixone, nem mesmo pelo seu noivo, de contrário poderá vir a sofrer. «Porque tenho ouvido dizer a muitas mulheres que amaram enquanto jovens que quando estavam na igreja os seus pensamentos e fantasias faziam com que se entregassem mais a essas ideias levianas e aos deleites dos assuntos amorosos do que ao serviço de Deus, e que a arte de amar é de tal natureza que precisamente nos momentos mais santos do serviço da missa, i. e. quando o padre eleva Nosso Senhor no altar, é que a maior parte destes pensamentos lhes ocorrem.» Machaut e Peronelle poderiam ter confirmado isto.

Não nos é fácil conciliar a geral austeridade do cavaleiro de La Tour Landry com o facto de este pai não ter escrúpulos de instruir as filhas por meio de histórias que não teriam sido descabidas nas *Cent Nouvelles Nouvelles.* Todavia, mesmo a literatura mais recente, a do reinado de Isabel, por exemplo, pode recordar-nos como o mundo se torna completamente alheado das formas eróticas de alguns séculos atrás. Quanto aos noivados e aos casamentos nem as normas graciosas do ideal cortês nem a requintada frivolidade e o cinismo evidente do *Roman de la Rose* tiveram domínio sobre eles. A verdade é que as considerações em que se baseavam as uniões entre as famílias nobres tinham pouco que ver com as ficções de proezas da cavalaria e do serviço. Sucedeu pois que as noções do amor cortês nunca foram corrigidas pelo contacto com a vida real. Podiam desenvolver-se livremente na conversação aristocrática, podiam oferecer um divertimento literário ou um jogo encantador, mas nada mais. O ideal do amor, tal como ele era, não podia ter sobrevivido excepto numa moda intrinsecamente falsa.

A realidade cruel constantemente a desmentia. No fundo da taça intoxicante do *Roman de la Rose* o moralista mostrava as borras amargas. Do lado da religião as maldições choviam sobre o amor nos seus diversos aspectos, como sendo o pecado pelo qual o mundo se está a arruinar. «De onde vêm», exclama Gerson, «os bastardos, os infanticídios, os abortos, de onde vêm os ódios, os envenenamentos?» A mulher junta a sua voz à do púlpito: todas as convenções do amor são obra do homem: mesmo quando veste um disfarce idealista a cultura erótica está completamente saturada do egoísmo masculino; e o que mais é causa dos infinitamente repetidos insultos ao matrimónio, à mulher e à sua fraqueza, senão a necessidade de mascarar o egoísmo? «Uma palavra basta», diz Christine de Pisan, «para responder a essas infâmias: não foram as mulheres quem escreveu

os livros.»

Com efeito a literatura medieval mostra pouca piedade verdadeira pela mulher, pouca compaixão pelas suas fraquezas e pelos perigos e dores que o amor lhes reserva. A piedade adoptou uma forma estereotipada e fingida na ficção sentimental do cavaleiro que liberta a virgem. O autor das *Quinze Joyes de Mariage*, depois de ter escarnecido todas as faltas da mulher, promete descrever também os males que ela tem de sofrer. Tanto quanto se sabe nunca se desempenhou dessa tarefa.

A civilização precisa sempre de envolver a ideia do amor no manto da fantasia, de o exaltar e requintar, e por consequência esquece a crua realidade. O jogo solene ou gracioso do cavaleiro fiel ou do amoroso pastor, a fina imagística das alegorias corteses, por mais brutalmente que a vida as desmentisse, nunca perderam o seu encanto nem o seu valor moral. O espírito humano necessita destas formas, e elas permanecem sempre essencialmente as mesmas.

10 - A VISÃO IDÍLICA DA VIDA

A duradoura voga do género pastoril nos fins da Idade Média implica uma reacção contra o ideal de cortesia. Cansado do complicado formalismo do amor cavalheiresco, a alma aristocrática renuncia à pretensão excessivamente requintada do heroísmo no amor e louva a vida rural como uma fuga a essa moda. O novo, ou, melhor, o renovado ideal bucólico permanece essencialmente erótico. Há porém nele um carácter de sentimento pastoril que tem mais de ético que de erótico. Podemos talvez distingui-lo do que é propriamente pastoril designando-o por ideia da vida simples, ou da *áurea mediocritas.*

A negação do ideal cavalheiresco surge mesmo entre os próprios nobres. É na literatura da corte que o criticismo sarcástico ou sentimental desse ideal aparece. Os burgueses, por outro lado, tratam sempre de imitar as formas da vida nobre. Nada seria mais falso do que representar o terceiro estado na Idade Média animado do ódio de classe ou desprezando a cavalaria. Pelo contrário, o esplendor da vida da nobreza deslumbra-o e sedu-lo. Os burgueses ricos esforçam-se por imitar as formas e o tom da nobreza. Philippe van Artevelde, o dirigente dos insurrectos flamengos, que gostaríamos de descrever como um revolucionário simples e sóbrio, mantinha um tipo de vida à maneira dos príncipes. Anunciava-se o seu jantar com toques de música. As suas refeições eram servidas em baixela de prata como a de um conde da Flandres; ele passeia, de vestes vermelhas adornadas de peles, precedido do seu pendão desfraldado, o qual exibe um escudo *sable* com três chapéus de prata. O grande financeiro Jacques Coeur, que instintivamente julgaríamos um homem moderno, tinha, segundo o biógrafo de Jacques de Lalaing, um vivo interesse pelos projectos fantásticos, inúteis, desse anacrónico cavaleiro andante.

Entre aqueles que se libertaram da ilusão cavalheiresca, por lhe notarem as misérias e a falsidade, devemos começar por citar aqueles espíritos práticos e frios que lhe eram, por assim dizer, opostos por temperamento. Assim era Philippe de Commines e o seu senhor, Luís XI. Ao descrever a batalha de Monthléry, Commines abstém-se de toda a ficção heróica: nada de rasgos de delicadeza, nada de feitos dramáticos; ele faz apenas a descrição realista das idas e vindas, das hesitações e do medo. É com prazer que ele fala das fugas e anota como volta a coragem quando há segurança. Pôs de parte toda a terminologia cavalheiresca e raramente fala da honra, que trata, quase, como um mal inevitável.

O ideal da cavalaria ajusta-se ao espírito de uma idade primitiva,

susceptível de grandes ilusões e pouco acessível às correcções da experiência. Mais tarde ou mais cedo o progresso intelectual pede uma revisão desse ideal. Ele não desaparece, no entanto, apenas perde as suas tendências fantásticas. A cavalaria, longe de ser completamente denegada, abandona a sua afectação de perfeição quase religiosa e passará a ser daí por diante apenas um modelo de vida social. O cavaleiro transforma-se e, não obstante manter ainda um severo código da honra e da glória, deixará de ter a pretensão de ser um defensor da fé ou um protector dos oprimidos. O moderno *gentleman* está ainda idealmente ligado à concepção medieval da cavalaria.

Os requisitos da perfeição moral, estética e social pesavam demasiadamente ao cavaleiro. Essa cavalaria tão altamente louvada, seja qual for o ponto de vista pelo qual a consideremos, não podia esquecer a sua falsidade inerente. Era um anacronismo ridículo. Não tinha utilidade social, nem valor moral, mas apenas vaidade e pecado. Mesmo como jogo estético a vida da corte acabava por aborrecer os jogadores. Por isso se voltaram para outro ideal, o da simplicidade e do sossego. Significa isto que os nobres desiludidos se voltaram para a vida espiritual? Algumas vezes sim. Em todas as épocas as vidas de muitos homens da corte acabaram na renúncia do mundo. As mais das vezes, porém, eles contentam-se com procurar noutro lugar a vida sublime que a cavalaria não conseguira dar-lhes. Desde a antiguidade tinha perdurado a promessa de que a felicidade terrena se encontraria na vida rural. Aí a verdadeira paz parecia poder alcançar-se sem luta, simplesmente pela fuga. Aí havia um seguro refúgio contra toda a inveja, o ódio, a vaidade das honras, a luxúria opressiva e a guerra cruel.

A literatura medieval herdou dos autores clássicos o tema do louvor da vida simples, que pode ser chamado o lado negativo do sentimento bucólico. A vida da corte e a pretensão aristocrática são denegadas em favor da solidão, do trabalho e do estudo. No século XIV este tema tinha encontrado a sua expressão típica em França, em *Le Dit de Franc Gontier*, de Philippe de Vitri, bispo de Meaux, músico e poeta, e amigo de Petrarca.

Soubz feuille vert, sur herbe delitable
Les ru bruiant et prez clere fontaine
Trouvay fichée une borde portable,
Ilec mengeott Gontier o dameHelayne
Fromage frais, laict, burre fromaigee,
Craime, matton, pormmen nois, prune, poire,
Auls et oignons, escaillongne froyee
Sur crouste bise, ao gros sel, pour mieux boire.[1]

[1] Sob folhas verdes, na deliciosa relva, Perto de um rumoroso regato e de uma clara fonte Encontrei uma mesa portátil Ali Gontier comeu com a dama Helayne Queijo fresco, leite, creme e queijo, requeijão, maçã, noz. ameixa, pêra, alho e cebola, aipo cortado Em cima de uma torrada, com sal, para melhor se beber.

Depois da refeição beijam-se «e boca e nariz, face macia e barbuda», depois Gontier vai deitar abaixo uma árvore enquanto Helayne vai lavar roupa.

J'oy Gontier en abatant son arbre
Dieu mercier de sa vie seure:
«Ne sçay», dit-il, «que sont pilliers de marbre,
Pommeaux luisans, murs vestus de paincture;

Je riay paour de traïson tissue
Soubz beau semblant, ne qu'empoisonné soye,
En vaisseau d'or. Je riay la teste nue
Devant thirant, ne genoil qui s'i ployé.

«Verge d'uissier jamais ne me déboute,
Car jusques la ne m'esprent convoitise,
Ambicion, ne lescherie gloite.
Labour me paist en joieuse franchise;
Moult j'ame Helayne et elle moy sans faille,
Et c'est assez. De tombei n'avons cure.»
Lors je dy: «Las! serf de court ne vault maille,
Mais Franc Gontier vault en or jame pure.»[1]

Podemos observar como já aqui o motivo da vida simples está ligado ao do amor natural.

Para as seguintes gerações o poema de Philippe de Vitri ficou como a clássica expressão do sentimento bucólico e da felicidade obtida através da segurança e da independência pela frugalidade e pela saúde, útil labor e amor conjugal, sem complicações.

Eustache Deschamps imitou-o em certo número de baladas das quais uma segue o seu modelo bem de perto.

En retournant d'une court souveraine
Ou j'avoie longuemente séjourné,
En un bosquet, dessus une fontaine
Trouvay Robin, le franc, enchápele;
Chapeauls de flours avoit cilz afublé

[1] Ouvi Gontier abater a sua árvore, Graças a Deus pela segurança da sua vida; «Eu não sei», disse ele, «o que são pilares de mármore, aldrabas luzidias, paredes decoradas com pinturas; Eu não tenho medo da traição oculta, Sob fina aparência, nem que eu seja envenenado com uma taça de ouro. Não descubro a minha cabeça diante de um tirano, nem dobro o meu joelho. Nenhum bastão de escudeiro me expulsa, Porque não me seduzem nem a cobiça, nem a ambição, nem a libertinagem. O trabalho prende-me em contente liberdade; Amo Helayne perdidamente, e ela ama-me sem faltas, E isso é bastante. Não temos medos da sepultura.» E então eu disse: «Ai! um veado da corte não vale um ceitil, mas Franco Gontier vale decerto uma gema engastada em ouro.»

Dessus son chief, et Marión sa drue... etc.[1].

Ele ampliou o motivo juntando-lhe um acusação da vida do cavaleiro ou do soldado; não há pior condição que a do guerreiro; ele comete os sete pecados mortais todos os dias; a avareza e a vanglória são a essência da guerra.

.. Je vueil mener d'or en avant
Estât moien, c'est mon opinion,
Guerre laisser et vivre en labourant:
Guerre mener n'est que dampnacion[2].

Geralmente, todavia, ele louva simplesmente a áurea mediocridade.

Je ne requier à Dieu fors qu'il me doint
En ce monde de lui servir et loer
Vivre pour moy, cote entière ou pourpoint,
Aucun cheval pour mon labour porter:
Et que je puisse mon estât gouverner
Moiennement, en grâce, sanz envie,
Sanz trop avoir et sanz pain demander.
Car au jour d'ui est la plus seur vie.[3]

A busca da glória ou dos bens apenas traz a miséria; só o pobre é feliz, ele tem vida tranquila e longa.

Un ouvrier et uns povres chartons
Va mavestruz, deschirez et deschaulx
Mais en ouvrant prant en gré ses travaulx
Et liement fait son euvre fenir.
Par nuit dort bien; pour ce uns telz cuours loiaulx
Voit quatre roys et leur règne fenir[4].

O quadro de um trabalhador sobrevivendo a quatro reis agradou-lhe tanto que o aplicou várias vezes.

---

[1] Regressando da corte de um soberano Onde vivi durante muito tempo, Num bosque, perto de uma fonte, encontrei Robin, o livre, de cabeça coroada; Com chapéus de flores, tinha ele adornado A cabeça, e Marion, a sua amada...

[2] Doravante viverei em estado modesto, por isso estou resolvido A deixar de combater e a viver do trabalho; Fazer a guerra só conduz à danação.

[3] Eu somente peço a Deus Que possa servi-lo e louvá-lo neste mundo, Viver para mim mesmo, com casaco ou gibão inteiro, Um cavalo para levar o meu trabalho, E que eu possa governar a minha terra Em estilo medíocre, em graça, sem inveja, Sem muito possuir e sem mendigar meu pão, Porque neste tempo é mais segura vida.

[4] Um trabalhador e um pobre carroceiro, Vão andando mal vestidos, rotos e mal calçados. Mas trabalhando, ele tira prazer do seu trabalho E alegremente o acaba. A noite dorme bem; e portanto esse leal coração Vê o fim de quatro reis e seus reinos.

O editor das obras de Deschamps, o senhor Gaston Ray-naud, supôs que os poemas desta tendência datam todos do último período da sua vida quando, privado das suas funções, abandonado e desiludido, compreendera por fim as vaidades da vida da corte. Isto é talvez ir longe de mais; estes poemas parecem ser antes a expressão de sentimentos, mais ou menos convencionais, correntes entre a própria nobreza em face da vida da corte.

O tema do desprezo pela vida de um cortesão gozou de grande favor entre um grupo de eruditos que, nos fins do século XIV, marca o começo do humanismo francês, e cujo círculo se relacionava com o dos chefes dos grandes concílios da Igreja. O próprio Pierre d'Ailly é autor de um poema em emparelha com o de Franc Gontier: o tirano, em contraste com o feliz homem do campo, levando uma vida de escravo com um pavor permanente. O tema adequava-se primorosamente a ser tratado no estilo epistolar, segundo o modelo de Petrarca. Jean de Montreuil também o empregou; o mesmo fez Nicolau de Clemanges por três vezes. Um secretário do duque de Orleães, o milanês Ambrose de Miliis, dirigiu a Gontier Col uma carta em latim, na qual um cortesão dissuade o seu amigo de entrar ao serviço da corte. Traduzida em francês esta carta figura entre as obras de Alain Charrier sob o título de *Le Curial,* e depois Robert Gaguin retroverteu-a novamente para latim.

O tema foi também tratado por um certo Charles Rochefort num poema alegórico esmerado, *L'Abuzé en Court,* mais tarde atribuído ao rei Renato. Pelos fins do século XV Jean Meschinot verseja ainda do seguinte modo:

La court est une mer, dont sourt
Vagues d'orgueil, d'envie orages...
Ire esmeut débats et outrages,
Qui les nefs jettent souvent bas:
Traison y fait son personnage.
Nage aultre part pour tes chats.[1]

No século XVI o velho motivo nada tinha perdido da sua frescura.

Na sua maior parte os louvores a uma vida frugal e ao trabalho árduo dos campos não se fundam nos deleites da simplicidade e do trabalho em si, nem na segurança e na independência que parecem conferir; o positivo conteúdo do ideal é o desejo do amor natural. A forma idílica que o pensamento erótico assume é a rústica. Precisamente como o sonho de heroísmo que existe no fundo das ideias da cavalaria, o sonho bucólico é mais qualquer coisa do que um género de literatura. É um desejo ardente de reforma da própria vida. Não termina com a

[1] A corte é um mar de onde vêm Ondas de orgulho, trovoadas de inveja. A ira levanta disputas e ultrajes Que muitas vezes fazem afundar os navios; A traição representa o seu papel na cena. E nada para outro lado para vos divertir.

descrição da vida dos pastores nos seus inocentes e naturais prazeres. A gente quer imitá-la, se não na vida real, pelo menos na ilusão de um jogo onde há beleza. Cansada das concepções fictícias do amor a aristocracia procurava-lhes um remédio no ideal pastoril. O amor inocente e fácil entre as delícias da natureza parecia ser o quinhão da gente do campo e deles ser a forma de felicidade verdadeiramente invejável. Chegara a altura de o vilão se tornar um tipo ideal.

A antiga forma de vida bucólica satisfazia ainda as aspirações do declínio da Idade Média. Não se sentia a necessidade de corrigir a ficção pastoril de acordo com a vida real. O novo entusiasmo pela natureza não significa um sentido verdadeiramente profundo da realidade, nem mesmo uma sincera admiração pelo trabalho; é somente uma tentativa de adornar as maneiras cortesãs com atavios de flores artificiais, jogando aos pastores tal como o povo jogava ao Lancelote e Ginevra.

Na *Pastourelle,* o pequeno poema que relata a fácil aventura do cavaleiro com a rapariga do campo, a fantasia pastoral ainda está ligada à realidade. Na pastoral propriamente, todavia, o amante ou poeta julga-se também pastor, perde-se todo o contacto com a realidade, todas as coisas são transferidas para uma paisagem à luz do luar, cheia do cantar dos pássaros e do som das gaitas de cana, onde mesmo a tristeza tem sons agradáveis. O fiel pastor continua a parecer-se demasiadamente com o fiel cavaleiro; afinal é o amor cortês transposto para outra clave.

Por mais artificial que pudesse ser, a fantasia pastoral tendia ainda a trazer a alma apaixonada ao contacto da natureza e das suas belezas. O género pastoral era a escola onde uma percepção mais aguda e uma afeição mais forte da vida natural se aprendiam. A expressão literária do sentimento da natureza era um subproduto da pastoral. Das simples palavras de exultação e das alegrias causadas pelo sol e a sombra, pássaros e flores desenvolve-se gradualmente a amorosa descrição do cenário e da vida rural. Um poema como *Le Dit de la Pastoure,* de Christine de Pisan, marca a transição da pastoral para um novo género.

O idílio bucólico, então, oferecia-se como um novo estilo para os divertimentos da corte, como se fosse suplemento à cavalaria. E logo que se aceitou como tal tornou-se outra máscara. O disfarce pastoril serve para todas as espécies de diversões; os domínios da fantasia pastoril e do romantismo da cavalaria fundem-se. Os torneios efectuam-se disfarçados numa écloga, como o *Pas d'Armes de la Bergère,* do rei Renato. Estas representações pastoris, mesmo que não iludam verdadeiramente o povo, pelo menos parecem ter sido consideradas importantes. Entre as suas *Maravilhas do Mundo* Chastellain menciona o rei Renato representando de pastor.

J´ay un roi Cécille

Vu devenir berger
Et sa femme gentille
De ce mesme mestier,
Portan la pannetière,
La houlette et chapeau,
Logeons sur la bruyère
Auprès de leur trouppeau[1].

Noutra ocasião a fantasia pastoril tinha de fornecer uma forma literária à sátira política. É difícil imaginar uma produção mais bizarra do que *Le Pastoralet*, extensíssimo poema de um partidário de Borgonha que, neste lindo disfarce, relata o assassínio de Luís de Orleães com o propósito de desculpar João Sem Medo e de dar curso ao seu ódio à casa de Orleães. Os dois duques hostis, representados por Tristifer e Léonet num ambiente de danças campestres e ornamentações de flores, Tristifer-Orleães roubando aos pastores o pão e o queijo, as maçãs e as nozes, as flautas e os chocalhos e ameaçando-os com o seu grande cajado, a própria batalha de Azincourt descrita em disfarce pastoril... seríamos levados a pensar ter este estilo um carácter flamejante se não nos lembrássemos de que Ariosto faz uso da mesma engrenagem para desculpar o seu amo, o cardeal d'Esté, que pouco menos culpado será do que João Sem Medo.

O elemento pastoril nunca está ausente dos festivais da corte. Adequava-se-lhe admiravelmente tanto para as mascaradas como para as alegorias políticas. Aqui a concepção bucólica juntava-se a outra com origem na Escritura: o príncipe e o seu povo simbolizados pelo pastor e o seu rebanho, os deveres do chefe comparados aos dos pastores. Meschinot canta:

Seigneur, tu es de Dieu bergier;
Garde ses bestes loyaument,
Mets les en champ ou en vergier,
Mais ne les perds aucunement,
Pour ta peine auras bon paiement
En bien le gardant, et se non,
A male heure reçus ce nom[2].

Representados com disfarces reais, estas ideias tomavam naturalmente o aspecto exterior da própria pastoral. Nas festas de casamento de Carlos, o Temerário, com Margarida de York, em Bruges, no ano de 1468, um *entremet* glorificou a princesa de antanho como «nobre pastora que noutros tempos

[1] Eu vi um rei da Sicília Tornar-se pastor E a sua gentil mulher Seguir-lhe o exemplo, Levando a sacola do pastor, o cajado e o chapéu, Deitando-se na urze Junto do seu rebanho.

[2] Senhor, tu és o pastor de Deus; Guarda os Seus animais lealmente, Condu-los ao campo ou ao vergel, Mas de modo nenhum os percas. Terás boa paga pelo teu trabalho De os guardar bem, e se o não fizeres, deram-te esse nome em má hora.

guardava as ovelhas dos *pays de par deça* (as províncias do lado de cá)». Em Valenciennes, em 1493, a restauração das terras depois de devastadas pela guerra era representada «toda no estilo pastoril». Mesmo na guerra se representava o jogo pastoral. Aos monteiros do duque de Borgonha em face de Granson é dado o nome de «os pastores e as pastoras». Philippe de Ravestein ocupou o campo com vinte e quatro nobres: todos eles iam vestidos de pastor e levavam as sacolas e os cajados.

Tal como tinha acontecido com o *Roman de la Rose,* em razão do seu contraste com o ideal da cavalaria, assim o ideal bucólico por sua vez deu lugar a uma disputa elegante. Certo número de variantes haviam sido feitas ao tema de Franc Gontier: cada uma delas declarara que suspirava por uma dieta de queijo, maçãs, cebolas, pão negro e água fresca e pela vida de um lenhador com a sua liberdade e ausência de cuidados. Mas a vida aristocrática parecia-se ainda muito pouco com isso e os cépticos sabiam quanta inerente falsidade havia nesse ideal fictício. Villon desmascarou-o. Em *Les Contrediz Franc Gontier* opõe ele ao camponês idealizado e ao seu amor sob os roseirais o cónego anafado, sem preocupações, degustando bons vinhos e gozando as alegrias do amor em quarto confortável, dispondo de ampla lareira e macia cama. O pão negro e a água de Franc Gontier?

> *Tous les oyseauls d'ici en Babiloine*
> *A tel escot une seule journée*
> *Ne me tiendraient, non une matinée.*[1]

[1] Todas as aves daqui até Babilónia, Com tal manjar somente um dia, Não me apanhariam nem uma manhã.

11 - A VISÃO DA MORTE

Em nenhuma outra época como na do declínio da Idade Média se atribuiu tanto valor ao pensamento da morte. Um imperecível apelo de *memento mori* ressoa através da vida. Dinis, o Cartuxo, no seu *Directoire de la Vie des Nobles*, exorta-os: «E quando à noite se vai deitar, ele deve considerar como, da mesma forma que jaz agora deitado, mãos estranhas não tardarão a deitar o seu corpo no túmulo.» Em tempos anteriores também a religião tinha insistido no constante pensamento da morte, mas os tratados religiosos dessas idades apenas iam às mãos daqueles que já tinham voltado costas ao Mundo. Desde o século XIII que a pregação popular das ordens mendicantes tinha avolumado a eterna lembrança da morte num coro sombrio que ecoava por todo o Globo. Nos fins do século XV novo meio de inculcar o temível pensamento em todos os espíritos veio juntar-se às palavras do pregador, a popular gravura em madeira. Mas estes dois meios de expressão, sermões e gravuras, dirigindo-se ambos à multidão e limitados aos efeitos directos, apenas podiam representar a morte de uma forma simples e óbvia. Tudo o que a meditação dos monges do passado tinha produzido era agora condensado numa imagem muito primitiva. Esta imagem vívida, continuamente impressa nos espíritos, pouco mais assimilara do que um elemento do grande complexo de ideias relacionadas com a morte, nomeadamente o sentido da perecível natureza de todas as coisas. Parecia, por vezes, que a alma do declinar da Idade Média só era capaz de ver a morte neste aspecto.

A queixa sem fim da fragilidade de toda a glória terrena era cantada em várias melodias. Três motivos podem distinguir-se. O primeiro é expresso pela pergunta: onde estão agora aqueles que em dado momento encheram o Mundo com o seu esplendor? O segundo motivo reside no horrível espectáculo da beleza humana caída na decrepitude. O terceiro é a dança da morte: a Parca arrastando os homens de todas as condições e idades.

Comparado com os outros dois, o primeiro tema é apenas um gracioso e elegíaco lamento. Depois de ter tomado forma na poesia grega, foi adoptado pela patrística e influenciou a literatura de toda a Cristandade e mesmo a do Islão. Byron usou-a também no *Don Juan.* A Idade Média cultivou-a com predilecção. Encontramo-la no ritmo pesado da poesia erudita do século XII:

Est ubi gloria nunc Baylonia? nunc ubi dirus
Nabucodonosor, et Darii vigor, illeque Cyrus?...
Nunc ubi Regulusl aut ubi Romulus, aut ubi Remus?

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.[1]

A poesia franciscana do século XIII (se é que as linhas a seguir transcritas não são de data posterior) ainda conserva um eco destes hexâmetros rimados:

Dic ubi Salomon, olim tom nobilis,
Vel Sampson ubi est, dux invincibilis,
Aut dulcis Jonathas, multum amabilisl[2]

Deschamps compôs pelo menos quatro baladas com este tema. Gerson desenvolveu-o num sermão; Dinis, o Cartuxo, no seu tratado *De quatuor hominum novissimis (Das últimas quatro coisas do homem);* Chastellain num extenso poema chamado *Le Pas de la Mort.* Olivier de la Marche, no seu *Parement et Triumphe des Domes,* compôs sobre ele um lamento acerca de todas as princesas que morreram no seu tempo. Villon dá-lhe um novo acento de delicada ternura na sua *Ballade des Dames du Temps Jadis,* com o retorno:

Mais oü sont les neiges d'antan?

E então polvilhou-a de ironia na *Ballad of the Lords* juntando à série de reis, papas, príncipes do seu tempo as palavras:

Helas! et le bon roy d´Espaigne
Duquel je na sçay pas le nom.[3]

Todavia a preocupação da lembrança e o pensamento da fragilidade em si não satisfaz a necessidade de exprimir com violência o arrepio causado pela morte. A alma medieval exige uma incorporação mais concreta do perecível: o cadáver que apodrece.

A meditação ascética tinha, em todas as idades, insistido no pó e nos vermes. Os tratados do desprezo do mundo tinham, desde há muito, evocado os horrores da decomposição, mas foi somente nos fins do século XIV que a arte pictural, por seu turno, tomou conta do motivo. Para transmitir os horríveis pormenores da decomposição necessitava-se de uma força de expressão realista que só por volta de 1400 a escultura e a pintura atingiram. Ao mesmo tempo o motivo estendeu-se da literatura eclesiástica à popular. Até bastante tarde no

---

[1] Onde está hoje a tua glória, Babilónia, onde está agora o terrível Nabucodonosor, o forte Dario e o famoso Ciro? Onde está agora Régulo, ou onde está Rómulo e Remo? A rosa do passado é apenas um nome, simples nomes nos são legados.

[2] Diz onde está Salomão, outrora tão nobre. Ou Sansão, onde está ele, o chefe invencível, E o belo Absalão de maravilhoso parecer, Ou o amável Jonatas, tão terno.

[3] Ai! e o bom rei de Espanha, De quem nem mesmo sei o nome.

século XVI os túmulos são adornados com as imagens horríveis de um cadáver nu com mãos enclavinhadas e os pés hirtos, a boca aberta e as entranhas cheias de vermes. A imaginação daqueles tempos deleitava-se com estes horrores, sem ver como a própria corrupção também perece e as flores nascem onde ela existiu.

Um pensamento que tão fortemente se vincula ao lado terreno da morte dificilmente poderá considerar-se autenticamente religioso. Parece antes ser uma espécie de reacção espasmódica contra a excessiva sensualidade. Exibindo os horrores que esperam toda a beleza humana, já ocultos sob a superfície dos encantos corporais, estes pregadores do desprezo pelo mundo exprimem, na verdade, um sentimento muito materialista, nomeadamente que toda a beleza e toda a felicidade são inúteis *porque* estão destinadas a acabar em breve. A renúncia é fundada no desgosto, não brota da sabedoria cristã.

É digno de notar-se que a exortação piedosa a que se pense na morte e as exortações profanas a que se aproveite o melhor possível a juventude quase se encontram. Um quadro do mosteiro dos Celestinos em Avinhão, que foi destruído, e pela tradição atribuído ao próprio rei Renato, representava o corpo de uma mulher morta, de pé, envolta numa mortalha, com os cabelos penteados e os vermes devorando-lhe o ventre. Na inscrição, debaixo da pintura, liam-se os seguintes dizeres:

Une fois sur toute femme belle
Mais par la mort suis devenue telle,
Ma chair estoit très belle, fraische et tendre,
Or est-elle toute tournée en cendre.
Mon corps estoit très plaisant et très gent[1]
Je me souloye souvent vestir de soye
Or en droict fault que toute neu se soys.
Fourrée estoit de gris et de menu vair,
En grand palais me logeois à mon vueil,
Or suis logée en ce petit cercueil.
Ma chambre estoit de beaux tapis ornée,
Or est d'aragnes ma fosse environnée.[2]

Também aqui o *memento mori* predomina. De modo imperceptível tende a transformar-se na lamentação absolutamente mundana da mulher que vê os seus encantos fenecerem, como nas linhas seguintes do *Parement et Triumphe des*

[1] Parece faltarem duas linhas a seguir aos versos 5 e 8.

[2] Dantes eu era bela mais que todas as mulheres. Mas por morte tornei-me assim, Minha carne era muito linda, fresca e macia, Agora tornou-se completamente em cinzas. Meu corpo era muito atraente e muito bonito. Eu vestia-me muita vez com sedas, Agora tenho por força de estar inteiramente nua. Eu vestia-me de peles várias. Vivia num grande palácio a meu bel-prazer. Agora habito este pequeno caixão. Meu quarto era adornado de finas tapeçarias, Agora o meu túmulo está rodeado de teias de aranha.

Dames, de Olivier de la Marche.

Ces doulx regards, ces yeulx faiz pour plaisance,
Pensez y bien, ilz perdront leur clarté,
Nez et sourcilz, la bouche dé éloquence
Se pourriront...
Se vous vivez le droit cours de nature
Dont LX ans est pour ung bien grant nombre,
Vostre beaulté changera en laydure,
Vostre santé en maladie obscure,
Et ne ferez en ce monde que emcombre.
Se fille avez, vous luy serez ung umbre,
Celle sera requise et demandée,
Et de chascun la mère habandonnée[1].

Todo o propósito piedoso desapareceu das baladas de Villon, onde a velha cortesia, *la belle heaulmire, traz* à memória a sua irresistível beleza de outros tempos e é profundamente lastimosa na sua triste decadência.

Qu'est devenu ce front poly,
Ces cheveulx blons, sourcils voultiz,
Grant entroeil, le remart joly,
Dont prenoie les plus soubtilz;
Ce beau nez droit, grant ne petiz,
Ces petites joinctes oreilles,
Menton forchu, cler viz traictiz
Et ces belles levres vermeilles?
... ...
Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcilz cheuz, les yeuls estains[2]*...*

Esta incapacidade de libertar-se do apego à matéria manifesta-se também por outras formas. Um resultado do mesmo sentimento encontra-se na extrema importância atribuída na Idade Média ao facto de os corpos de certos santos não se terem decomposto — o de Santa Rosa de Viterbo, por exemplo. A Assunção da Virgem Santíssima libertando o seu corpo da corrupção terrena era por esse motivo considerada como a mais preciosa das graças. Em várias ocasiões se

[1] Estes olhares atraentes, estes olhos feitos para agradar, Lembra-te, perderão a sua claridade, Nariz e sobrancelhas e a eloquente boca Apodrecerão... Se viveres, a vida natural, da qual sessenta anos é bastante, Tua beleza mudar-se-á em fealdade, Tua saúde será obscura doença. E neste mundo só causareis estorvo. Se tiverdes uma filha sereis para ela uma sombra, Ela será requestada e pedida E a mãe será abandonada por todos.

[2] O que é feito dessa testa macia, Desses cabelos louros, recurvas sobrancelhas, Largo espaço entre os olhos, olhar lindo, de que recebi o mais subtil; Esse nariz fino e direito, nem grande nem pequeno, Essas orelhas pequenas e coladas, a covinha do queixo, formosa e radiante face, e esses belos lábios vermelhos?... A testa enrugada, o cabelo branco, as sobrancelhas perdidas, os olhos extintos.

fizeram tentativas para retardar a decomposição. As feições do cadáver de Pedro do Luxemburgo foram revestidas de tinta a fim de as preservar intactas até serem enterradas. O corpo dum pregador herético da seita dos turlupins, morto na prisão antes de ser sentenciado, foi conservado em cal durante quinze dias para poder ser queimado ao mesmo tempo que uma herética viva.

A importância que se ligava a ser enterrado no solo do próprio país deu lugar a usos que a Igreja tinha proibido como contrários à religião cristã. Nos séculos XII e XIII quando um príncipe ou uma pessoa de alta hierarquia morria longe do seu país frequentemente lhes cortavam o corpo em bocados e o coziam para lhe extraírem os ossos, que eram então enviados para a sua pátria numa arca, enquanto o resto era enterrado, no local, com cerimónias. Imperadores, reis e bispos foram tratados deste modo estranho. O papa Bonifácio VIII proibiu-o por ser *detes-tandae feritatis abusus, quam ex quodam more horribili nonnulli fideles improvide prosequuntur*[1]. Todavia os seus sucessores algumas vezes concederam dispensa. Numerosos ingleses que tombaram em França, na Guerra dos Cem Anos, obtiveram este privilégio, nomeadamente Eduardo de York e o conde de Sufolk, que morreram em Azincourt; o próprio Henrique V; Guilherme Glasdale, que morreu em Orleães na altura do levantamento do cerco; um sobrinho de *sir* John Fastolfe, e outros.

...Nos fins da Idade Média a visão total da morte pode ser resumida na palavra *macabro*, no significado que actualmente lhe damos. Este significado é sem dúvida o resultado de um longo processo. Mas o sentimento que ele encarna, algo horrível e funesto, é precisamente a concepção da morte que surgiu durante os últimos séculos da Idade Média. Esta estranha palavra apareceu em França no século XIV sob a forma de *macabré* e, qualquer que seja a sua etimologia, como substantivo. Um verso do poeta Jean Le Fèvre, *Je Fist de Macabré la Danse*, que podemos datar de 1376, continua a ser para nós a certidão de nascimento da palavra.

Cerca do ano de 1400 a concepção da morte na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica. Um novo e vivo arrepio veio juntar-se ao primitivo horror da morte. A visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo; o pensamento religioso imediatamente a reduziu a um meio de exortação moral. Como tal ela foi uma grande ideia cultural, até que, por sua vez, passou de moda, jazendo nos epitáfios e nos símbolos dos cemitérios de aldeia.

A ideia da dança macabra é o ponto central de todo um grupo de concepções associadas. A prioridade pertence ao motivo de três mortos e três

---

[1] Um abuso de abominável selvajaria, praticado por alguns dos crentes, de uma maneira horrível e inconsideradamente.

vivos que se encontra na literatura francesa do século XIII em diante. Três jovens nobres encontram subitamente três mortos que os horrorizam, lhes falam das passadas grandezas e os avisam de que o seu fim está próximo. A arte não tardou a tomar conta deste sugestivo tema. Podemos ainda observá-lo nos admiráveis frescos do Campo Santo de Pisa. As esculturas do portal da Igreja dos Inocentes, em Paris, que o duque de Berry esculpiu em 1408, mas que não foram conservadas, representavam o mesmo assunto. Pintado em miniaturas e em gravuras de madeira, espalhou-se largamente.

O tema dos três mortos e três vivos liga o horrendo motivo da putrefacção com o da dança macabra. Como quer que seja, a dança dos Mortos não só foi representada mas pintada e gravada. O duque de Borgonha fê-la representar na sua mansão de Bruges em 1449. Se pudéssemos fazer uma ideia do efeito produzido por uma tal dança, com luzes bruxuleantes e sombras deslizando sobre as figuras vacilantes seríamos com certeza mais capazes de compreender o horror que o assunto inspirava do que o somos observando os quadros de Guyot Marchant ou de Holbein.

As gravuras em madeira com que o impressor parisiense Guyot Marchant ornamentou a primeira edição da *Danse Ma-cabre*, em 1485, foram muito provavelmente imitadas das mais célebres danças macabras pintadas, nomeadamente aquela que, em 1424, recobria as paredes do claustro do Cemitério dos Inocentes, em Paris. As estâncias impressas por Marchant eram as mesmas que estavam escritas naqueles quadros murais; talvez mesmo elas provenham da poesia perdida de Jean Le Fèvre, que por sua vez parece ter seguido um modelo latino. As gravuras de 1485 apenas podem dar uma pálida impressão das pinturas dos Inocentes, das quais não são cópias exactas, como se prova pelo vestuário. Para ter uma noção do efeito destes frescos será preferível observar as pinturas murais da Igreja de La Chaise-Dieu, onde o estado inacabado da obra avoluma o efeito espectral.

A personagem dançante que é descrita como voltando quarenta vezes para conduzir os vivos, originalmente não representava a própria morte mas um cadáver: o homem vivo tal como ele será. Nas estâncias o homem que dança é chamado «o morto» ou «a morta». É uma dança dos mortos e não da morte: as investigações de monsenhor Gédéon Huet sugerem ser provável que o assunto primitivo fosse uma dança de roda de pessoas mortas vindas dos túmulos, um tema que Goethe retomou no seu *Totentanz.* O infatigável dançarino é o próprio homem vivo na sua forma futura, um duplo horrendo da sua pessoa. «És tu mesmo», diz a horrível visão a cada um dos espectadores. Foi somente por volta do fim do século que a figura do grande dançarino se tornou um esqueleto, como o pinta Holbein. A morte em pessoa substituiu então o morto individual.

Enquanto lembra aos espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas

terrenas, a dança da Morte ao mesmo tempo prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as várias categorias sociais e profissões. A princípio só homens apareciam no quadro. O sucesso da sua publicação, todavia, sugeriu a Guyot a ideia de uma dança macabra de mulheres. Martial d'Auvergne escreveu a poesia; um artista desconhecido, sem igualar o seu modelo, completou os quadros com uma série de figuras femininas arrastadas pelo cadáver. Ora era impossível enumerar quarenta dignidades e profissões de mulheres. A seguir à rainha, a abadessa, a freira, a vendedeira, a ama, e poucas mais, era necessário voltar aos diferentes estados da vida feminina: a virgem, a que é amada, a noiva, a recém-casada, a mulher grávida. E aqui reaparece a nota sensual a que atrás nos referimos. Lamentando a fragilidade da vida da mulher, é ainda a brevidade da alegria que se deplora, e o grave tom do *memento mori* é misturado à pena sentida pela beleza perdida.

Nada trai mais claramente o medo excessivo da morte sentido na Idade Média do que a crença popular, então largamente espalhada, segundo a qual Lázaro, depois de ressuscitar, vive em permanente aflição e horror ante o pensamento de que teria de voltar a transpor o portal da morte. Se o justo tinha de sofrer assim tanto como poderia o pecador sossegar? E quando o motivo era mais pungente do que a lembrança da agonia da morte? Aparecia sob as duas formas tradicionais: a *Ars moriendi* e o *Quatuor hominum novíssima,* ou seja as quatro últimas provações que esperam o homem, a primeira das quais é a morte. Estes dois motivos eram largamente difundidos no século XV pela imprensa e pela gravura. A arte de morrer, tal como as Ultimas Quatro Coisas, compreendiam uma descrição da agonia da morte onde é fácil reconhecer um modelo fornecido pela literatura eclesiástica dos séculos anteriores.

Chastellain, num longo e emaranhado poema, *Le Pas de la Mort*, juntou todos os referidos motivos; ele dá sucessivamente a imagem da putrefacção. O lamento «Onde estão os grandes da terra?»; um esboço da dança macabra, e a arte de morrer. Sendo pesado e prolixo, necessita de muitos versos para exprimir o que Villon apresenta numa simples quadra. Mas comparando-os reconheceremos o seu modelo comum. Chastellain escreve:

Il´na membre ne facture
Qui ne sente sa pourreture.
Avant que l'esprit soit hors,
Le coeur qui veult crevier au corps
Haulce et souliéve la poitrine
Qui se veult joindre à son eschine.
— La face est tinte et apalie,
Et les yeux treilliés en la teste.
La parole luy est faillie,
Car la langue au palais se lie.

Le poulx tressault et sy halette.
... ...
Les os desjoindent à tous lez;
Il n'a nerf qu'au rompre ne tende[1].

E Villon:

La mort le fait fremir, pallir,
Le nez courber, les vaines tendre,
Le col enfler, la chair mollir,
Joinctes et nerfs croistre et estendre[2]*...*

E também o pensamento sensual se mistura à sugestão:

Corps femenin, qui tant es tendre,
Póly, souef, si precieux.
Te fauldra il ces maulx aí tendre?
Oy, ou tout vif aller es cieulx.[3]

Em nenhuma outra parte como no Cemitério dos Inocentes, em Paris, atingiram estas imagens tanta intensidade na evocação do horror da morte. Ali podia a alma medieval, sedenta do temor religioso, saciar-se do horrível. Acima de todos os outros santos, a lembrança dos santos desse lugar e do seu sangrento e penoso martírio prestava-se a despertar a cruel compaixão tão cara ao sentimento da época. O século XV venera os Santos Inocentes com especial respeito. Luís XI ofereceu à igreja «um inocente inteiro» numa urna de cristal. O seu cemitério era preferido a qualquer outro. Um bispo de Paris fez levar um pouco de terra do Cemitério dos Inocentes para a sua sepultura por não ter podido ser ali enterrado. Pobres e ricos eram ali sepultados sem distinção. Não ficavam lá por muito tempo, pois o cemitério era tão utilizado, por haver vinte paróquias com o direito de enterrar ali, que era necessário, a fim de arranjar espaço, desenterrar os ossos e vender as campas ao cabo de pouco tempo. Acreditava-se que nesta terra um corpo humano se decompunha até aos ossos em nove dias. As caveiras e os ossos eram amontoados e ali jaziam à vista para edificação de milhares de pessoas, dando a todas uma lição de igualdade. O nobre Boucicaut, entre outros, contribuiu para a construção destes «belos ossuários». Sob os claustros a dança macabra

---

[1] Não há um membro nem uma forma, Que não cheire a putrefacção. Antes que a alma se liberte, O coração que quer rebentar no peito Ergue-se e dilata o peito Que quase fica junto da espinha dorsal. — A face é descorada e pálida. E os olhos cerrados, na cabeça. A fala perdeu-se, porque a língua está colada ao céu da boca. O pulso bate e ele anseia... Os ossos separam-se por todas as ligações; não há um só tendão que não se estique e estale.

[2] A morte fá-lo tremer e perder a cor, O nariz encurvar-se, as veias incharem, O pescoço entumescer, a carne tornar-se flácida, Juntas e tendões dilatarem-se e incharem.

[3] Ó corpo feminino, que és tão tenro, Macio, suave e precioso, Não te esperam estes males? Sim, ou irás para o Céu quase viva.

exibia as imagens e as estâncias. Não havia lugar mais adequado para a figura simiesca da morte de dentes arreganhados, arrastando na terra papas e imperadores, monges e malvados. O duque de Berry, que quis ser ali enterrado, mandou esculpir no portal da capela a história dos três mortos e dos três vivos. Um século depois, esta exibição dos símbolos funéreos foi completada com uma grande estátua da Morte, actualmente no Louvre, a única peça que resta de tudo isso.

Tal era o lugar que os parisienses do século XV frequentavam como uma espécie de lúgubre figuração do Palais Royal de 1789. Dia após dia multidões de pessoas percorriam os claustros, contemplando as figuras e lendo os versos simples que lhes lembravam o fim próximo. Apesar dos incessantes enterros e exumações que se faziam ali o lugar era um átrio de recreio e de reunião. Estabeleceram-se lojas em frente dos ossuários e as meretrizes passeavam sob os claustros. Uma reclusa foi emparedada num dos lados da igreja. Ali vinham frades pregar e ali se formavam procissões. Uma procissão só de crianças (não menos de 12 500, segundo o *Journal d'un Bourgeois)* lá se reuniu, empunhando círios, para conduzir um Inocente a Notre-Dame e voltar a trazê-lo ao Cemitério. Mesmo festas tinham lugar ali, a tal ponto o horrível se tornara familiar.

O desejo de inventar uma imagem visível de tudo o que se relacionava com a morte deu lugar a desprezarem-se todos os aspectos dela que não fossem susceptíveis de representação directa. Assim as mais cruas concepções da morte, e somente essas, se fixavam continuamente nos espíritos. A visão macabra não representa as emoções de ternura e de consolação. A nota elegíaca falta completamente. No fundo, o sentimento macabro é egoísta e terreno. Mal se descobre a dor pela ausência dos que morrem; é, sim, o medo da própria morte e esse visto apenas como o pior dos males. Nem a concepção da morte como consoladora, nem a do repouso há tanto desejado, ou o fim dos sofrimentos, das tarefas cumpridas ou interrompidas têm um quinhão no sentimento funéreo dessa época. A alma da Idade Média não conhecia a «divina profundidade da paixão». Ou, antes, conhecia-a somente relacionada com a Paixão de Cristo.

Em todas estas tristes lamentações sobre a morte são extremamente raros os acentos de verdadeira ternura. Podia, no entanto, sentir-se a sua falta em relação à morte dos filhos. E, na verdade, Martial d'Auvergne, na sua dança macabra das mulheres, faz dizer à pequenina que é levada pela morte, dirigindo-se à mãe: «Cuida da minha boneca, dos meus ossos e dos meus vestidos de festa.» Mas esta nota de ternura é muito excepcionalmente ouvida. Tão-pouco a literatura da época conheceu a vida infantil! Quando Antoine de la Salle, no *Reconfort de Madame du Fresne,* deseja consolar certa mãe pela morte do seu filho de doze anos nada mais descobre do que lembrar-lhe uma perda ainda mais cruel: o caso aflitivo de

um rapaz entregue como refém e condenado à morte. Como consolação, o único conselho que ele pode dar é o de abster-se de todos os apegos terrenos. Uma consolação doutrinária e seca! La Salle, no entanto, acrescenta outra pequena história. É uma versão do conto popular da criança morta que voltou à Terra para pedir à mãe que não chorasse mais para que a sua mortalha pudesse secar. E aqui subitamente, desta simples história — que não é de sua própria invenção — surge uma poética ternura, e uma ideia de um género que em vão rebuscamos nos milhares de vozes que em variados tons repetem o terrível *memento mori*. O conto e a canção populares destas épocas preservaram, sem dúvida, muitos sentimentos que a literatura culta mal conheceu.

O pensamento dominante, tal como se exprime na literatura, tanto eclesiástica como laica, desse período, quase mais nada conheceu relativamente à morte do que estes dois extremos: a lamentação acerca da brevidade das glórias terrenas e o júbilo pela salvação da alma. Tudo o que entre esses extremos se encontra — piedade, resignação, anelo, consolação — ficou sem ser expresso e foi, por assim dizer, absorvido pela muitíssimo acentuada e demasiadamente vívida representação da morte horrenda e ameaçadora. Mas a emoção viva congela-se entre a abusiva representação dos esqueletos e dos vermes.

12 - O PENSAMENTO RELIGIOSO CRISTALIZA-SE EM IMAGENS

No fim da Idade Média dois factores dominaram a vida religiosa: a extrema tensão da atmosfera religiosa e a marcada tendência do pensamento a representar-se em imagens.

A vida individual e social, em todas as suas manifestações, está saturada de concepções de fé. Não há objecto nem acção que não esteja constantemente relacionado com Cristo ou a salvação. Todo o pensamento tende para a interpretação religiosa das coisas individuais; há um enorme desdobramento da religião na vida diária. Esta vigília espiritual, porém, conduz a um perigoso estado de tensão, pois os Supostos sentimentos transcendentes estão por vezes adormecidos, e sempre que tal se dá tudo o que é destinado a estimular a consciência espiritual se reduz a uma terrível e vulgar profanação, a uma mundanidade assustadora. Só os santos são capazes de uma atitude de espírito em que as faculdades transcendentes estejam sempre activas.

O espírito da Idade Média, ainda plástico e ingénuo, anseia por dar forma concreta a todas as concepções. Cada pensamento procura expressão numa imagem, mas nessa imagem se solidifica e se torna rígido. Por esta tendência se incorporar em formas visíveis todos os conceitos sagrados estão constantemente expostos ao perigo de se concretizarem em mera exteriorização. Porque, assumindo uma forma figurada definitiva, o pensamento perde as suas qualidades etéreas e vagas e o sentimento religioso fica apto a converter-se em imagem.

Mesmo no caso de um místico sublime como Henry Suson, o desejo de consagrar todas as acções da vida quotidiana toca aos nossos olhos as raias do ridículo. Ele é sublime quando, seguindo os costumes do amor profano, celebra o dia de Ano Novo e o 1.º de Maio, oferece uma coroa de flores e uma canção à sua noiva, a Eterna Sabedoria, ou quando, com irreverência para a Virgem Santíssima, rende preito a todas as mulheres e salta para a lama a fim de deixar passar uma pedinte. Mas o que pensaremos a respeito do seguinte? À mesa, Suson come três quartos de maçã em nome da Trindade e o quarto restante em lembrança do «amor com que a Mãe Celeste deu a Seu terno filho uma maçã para comer»; e por essa razão come esse último quarto com a casca, visto que as crianças não descascam as maçãs. Depois do Natal não o come porque nessa altura o Menino Jesus é pequenino de mais para comer maçãs. Ele bebe em cinco goladas por causa das cinco chagas do Senhor, mas como da chaga do lado saía

sangue e água toma a última golada em dois tragos. Isto é, na verdade, constranger a santificação da vida até aos extremos.

Pelo que diz respeito à piedade individual, esta tendência de aplicar concepções religiosas a todas as coisas e em todas as ocasiões é uma fonte profunda de vida santa. Como fenómeno cultural esta mesma tendência dá lugar a graves perigos. Uma religião introduzindo-se em todas as relações da vida significa uma constante mistura das esferas do pensamento sagrado e do profano. As coisas sagradas tornar-se-ão demasiadamente comuns para serem sentidas em profundidade. O infinito desenvolvimento das observancias, das imagens, das interpretações religiosas, significa um aumento em quantidade perante o que vieram a alarmar-se os teólogos sérios, no receio de que a qualidade se deteriorasse proporcionalmente. O alarme que encontramos repetidamente em todos os escritos reformistas da época do cisma e dos concílios é este: a Igreja está a ficar sobrecarregada.

Pierre d'Ailly, ao condenar as novidades que eram constantemente introduzidas na liturgia e na esfera da crença, preocupa-se menos com a piedade do seu carácter do que com o seu crescimento incessante. Os sinais da sempre pronta divina graça multiplicavam-se infinitamente; um exército de bênçãos especiais jorrava ao lado dos sacramentos; adicionando-se às relíquias encontramos os amuletos, a bizarra galeria dos santos tornou-se cada vez mais numerosa e variegada. Não obstante os teólogos insistirem enfaticamente na diferença entre sacramentos e *sacramentalia*, o povo continuava a confundi-los. Gerson conta-nos que encontrou um homem em Auxerre que mantinha que o Dia dos Loucos era tão sagrado como o dia da Imaculada Conceição. Nicolau de Clemanges escreveu um tratado, *De novis Festivitatibus non instituendis,* em que denuncia a natureza apócrifa de algumas destas novas instituições. Pierre d'Ailly, no *De Reformatione,* deplora o número sempre crescente de igrejas, de festivais, de santos, de dias santos; ele protesta contra a multidão de imagens e de quadros, a prolixidade do serviço, contra a introdução de novos hinos e orações, contra o aumento de vigílias e de jejuns. Em resumo, o que o alarma é o mal da superfluidade.

«Há muitas ordens religiosas», diz d'Ailly, «e isto conduz a uma diversidade de usos, à exclusividade e rivalidade, ao orgulho e à vaidade.» Ele desejava em particular impor restrições às ordens mendicantes, cuja utilidade social pôs em dúvida: eles vivem em detrimento dos habitantes das leprosarias e dos hospitais e outras pessoas realmente pobres e desgraçadas, que verdadeiramente têm direito de pedir *(ac aliis vere peuperibus et miserabilibus indigentibus quibus convenit jus et verus títulos mendicandi).* Que os vendedores de indulgências sejam abolidos da Igreja, que com as suas mentiras conspurcam e tornam ridícula. Constroem-se conventos por todos os lados mas faltam os fundos necessários. Onde é que isto conduz?

Pierre d'Ailly não põe em causa o carácter piedoso e sagrado de todas estas práticas como tais, apenas deplora a sua multiplicação infinita; vê a Igreja sobrecarregada com o peso das particularidades.

Os costumes religiosos tendem a multiplicar-se de maneira quase mecânica. Um ofício especial foi instituído para cada pormenor da adoração da Virgem Maria. Havia missas particulares, mais tarde abolidas pela Igreja, em honra da piedade de Maria, das Suas sete dores, de todos os Seus festivais tomados colectivamente, das Suas irmãs — as outras duas Marias — do arcanjo Gabriel, de todos os santos da genealogia de Nosso Senhor. Um curioso exemplo deste espontâneo crescimento incessante dos costumes religiosos encontra-se na observância semanal do Dia dos Inocentes. O dia 28 de Dezembro, dia da chacina de Belém, era considerado de mau agouro. Esta crença deu origem a um costume, largamente difundido durante o século XV, de considerar nefasto, durante todo o ano, o dia da semana em que o Dia dos Inocentes precedente tinha calhado.

Em consequência disso havia um dia por semana em que as pessoas se abstinham de partir para uma viagem e começar uma nova tarefa, dia este que era chamado o Dia dos Inocentes como o próprio dia da festa. Luís XI seguia este uso escrupulosamente. A coroação de Eduardo IV de Inglaterra foi repetida, por ter tido lugar a um domingo e o dia 28 de Dezembro do ano anterior ter caído também a um domingo. Renato de Lorena teve de abandonar o seu plano de dar batalha a 17 de Outubro de 1476 porque os seus lansquenetes se recusaram a defrontar o inimigo no Dia dos Inocentes.

Esta crença, de que encontramos alguns traços na Inglaterra ainda no século XVIII, deu a Gerson a ideia de escrever um tratado contra a superstição em geral. O seu penetrante espírito tinha lobrigado alguns dos perigos com que estas excrescências do Credo ameaçavam a pureza do pensamento religioso. Ele tinha perfeito conhecimento da sua base psicológica; segundo ele estas crenças provêm *ex sola hominum phantasiatione et melancholica imaginatione;* são uma desordem da imaginação causada por alguma lesão do cérebro, que por sua vez se deve a ilusões diabólicas.

A Igreja estava constantemente em guarda pelo receio de que a verdade dogmática fosse confundida com esta massa de fáceis crenças e com receio de que a exuberância da fantasia popular degradasse Deus. Mas podia ela opor-se a esta forte necessidade de dar uma forma concreta a todas as emoções que acompanham o pensamento religioso? Era uma tendência irresistível a reduzir o infinito ao finito, a desintegrar todo o mistério. Os mais altos mistérios do Credo recobriam-se de uma camada de piedade superficial. Mesmo a fé profunda na eucaristia se expande em crenças infantis — por exemplo: ninguém corre o risco de ficar cego ou sofrer um ataque apopléctico nos dias em que tenha ouvido missa; além disso as pessoas não envelhecem durante o tempo em que assistem ao santo sacrifício. Mas a Igreja, enquanto ia oferecendo tanto alimento à imaginação

popular não podia pretender manter essa imaginação dentro dos limites de uma religiosidade sã e vigorosa.

A tal respeito o caso de Gerson é característico. Ele compôs um tratado, *Contra vanam curiositatem,* que assim designa ele o espírito de investigação que pretende perscrutar os segredos da natureza. Mas ao mesmo tempo que protesta contra isso, ele próprio se torna culpado de uma curiosidade que nos parece a nós fora de propósito e deplorável. Gerson foi o grande promotor da adoração a S. José. A sua veneração por este santo fá-lo desejar conhecer tudo o que lhe diz respeito. Ele pesquisa todas as particularidades da vida conjugal de José: a sua continência, a sua idade, a maneira como ele teve conhecimento da gravidez da Virgem. Indigna-se com a caricatura de um José ressentido e ridículo tal como as artes tendiam a representá-lo. Na outra passagem Gerson condescende numa especulação acerca da constituição corporal de S. João Baptista: *Sêmen igitur materiale ex qua corpus compaginandum erat, nec durum nimis nec rursus fluidum abundantis fuit.*

Se a Virgem tomara parte activa na concepção sobrenatural, ou se o corpo de Cristo não se teria decomposto caso lhe faltasse a Ressurreição era o que o pregador popular Olivier Maillard chamava «belas questões teológicas» para discutir perante os seus ouvintes. A mistura da especulação teológica e embriológica a que a controvérsia acerca da imaculada concepção da Virgem deu lugar tão-pouco ofendia os espíritos naquele tempo em que alguns teólogos não tinham escrúpulos em tratar o assunto no púlpito.

Esta familiaridade com as coisas sagradas é, por um lado, um sinal de fé profunda e ingénua; por outro implica uma irreverência sempre que falta o contacto mental com o infinito. A curiosidade, por mais engenhosa que seja, leva à profanação. No século XV era uso ter estatuetas da Virgem nas quais o corpo se abria mostrando dentro a Trindade O inventário do tesouro dos duques de Borgonha menciona uma de ouro incrustada de gemas e Gerson viu outra no mosteiro das carmelitas em Paris; Gerson condena-as não porque a grosseira figuração do milagre o chocasse, por ser irreverente, mas por causa da heresia de representar a Trindade como fruto de Maria

A vida estava tão saturada de religião que o povo corria constantemente o risco de perder de vista a distinção entre o espiritual e o temporal. Se, por um lado, todos os pormenores da vida ordinária podem santificar-se, por outra parte tudo o que é sagrado cai na banalidade pelo facto de se misturar à vida quotidiana. Na Idade Média a demarcação da esfera do pensamento religioso e das preocupações mundanas estava quase obliterada. Acontecia por vezes que as indulgências figuravam como prémio de uma lotaria. Quando um príncipe fazia uma entrada solene os altares e os cantos das ruas, cheios com os preciosos relicários e servidos por prelados, alternavam com representações profanas de

deusas pagãs e de alegorias cómicas.

Nada é mais característico a este respeito do que o facto de quase não existir diferença entre o carácter musical das melodias sagradas e profanas. É notório que Guillaume Dufay e outros compuseram missas com o tema de canções de amor, como as conhecidas *Tant je me déduis*[1], *Se la face ay pale*[2], *L´homme arme*[3].

Havia um constante intercâmbio dos termos religiosos e profanos. Ninguém se ofendia por ouvir comparar o Dia do Juízo com uma liquidação de contas, como nos versos que se viam escritos sobre a porta do Tribunal de Contas de Lille.

> *Lors ouvrira, au son de buysine*
> *Sa générale et grant chambre des comptes.*

A um torneio, por outro lado, chamam *des armes grantdissime pardon* (o grande perdão conferido pelas armas), como se de uma peregrinação se tratasse. Por casual coincidência as palavras *misterium* e *ministerium* confundiram-se em francês na palavra *mystère* e esta homonímia deve ter contribuído para apagar o verdadeiro sentido da palavra *mystère* na linguagem corrente, visto que mesmo as coisas mais insignificantes eram chamadas *mystère.*

Ao passo que o simbolismo religioso representou as realidades da natureza e da história como símbolos ou emblemas da salvação, as palavras que haviam de exprimir sentimentos profanos eram pedidas à religião. O povo na Idade Média, cheio de respeito pela realeza, não hesita em usar a linguagem da adoração no louvor dos príncipes. No julgamento do assassínio de Luís de Orleães, o conselho da defesa atribui à sombra do morto estas palavras dirigidas ao filho: «Repara nas minhas chagas e vê que *cinco* delas são particularmente cruéis e mortais.» O bispo de Châlons, Jean Germain, no seu *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae*, por sua vez, não tem escrúpulos em comparar a vítima de Montereau ao Cordeiro. O imperador Frederico III, quando enviou seu filho Maximiliano aos Países Baixos para se casar com Maria de Borgonha, é por Molinet comparado a Deus Padre. O mesmo autor atribui ao povo de Bruxelas o ter dito, quando chorava de ternura por ver o imperador entrar na sua cidade com Maximiliano e Filipe, o Belo: «Ali vai a imagem da Trindade, o Padre, o Filho e o Espírito Santo.» Ele oferece uma coroa de flores a Maria de Borgonha, digna imagem de Nossa Senhora *secluse la virginité*[4]. *Non point que je veuille déifier les primes!*[1],

---

[1] Tanto eu me divirto.

[2] Se minha face está pálida.

[3] O homem armado.

[4] Exceptuando a virgindade.

acrescenta Molinet.

Se bem que possamos considerar tais formas de adulação como frases ocas, nem por isso elas deixam de mostrar a depreciação que resultara para a simbologia sagrada do seu uso quotidiano. Não podemos censurar os poetas corteses quando o próprio Gerson classifica os ouvintes reais dos seus sermões como anjos-da-guarda de mais elevado grau hierárquico no Céu do que os dos outros homens.

A distância que separa a familiaridade da irreverência é transposta quando os termos religiosos se aplicam às relações eróticas. O assunto já anteriormente foi tratado. O autor de *Quinze Joyes de Mariage* escolheu o título para concordância com as alegrias da Virgem. O defensor do *Roman de la Rose* usou termos sagrados para designar as *partes corporis inhonestas et peccata immunda atque turpia.* Nenhum caso desta perigosa associação de sentimentos religiosos com amorosos poderia ser mais incisivo do que a Madona atribuída a Fouquet, que fazia parte de um díptico que em tempos se conservava em Melun e se encontra agora parte em Berlim e parte em Antuérpia; Antuérpia possui a Madona e Berlim o painel que representa o doador, Etienne Chevalier, tesoureiro do rei junto de Santo Estêvão. No século XVII Denis Godefroy registou uma tradição, já então antiga, segunda a qual a Madona tinha as feições de Agnès Sorel, a amante do rei, por quem Chevalier se apaixonara sem de resto se preocupar com ocultar tal sentimento. Seja como for, a Madona é de facto representada ali segundo a moda de então: a testa volumosa e rapada, os seios redondos, bem separados e erguidos, a cinta delgada e alta. A bizarra expressão da face impenetrável da Madona, os querubins vermelho e azul que a acompanham, tudo contribui para dar a esta pintura um ar de decadente irreligiosidade apesar da forte personalidade do doador. Godefroy viu na larga moldura de veludo azul EE de pérolas ligadas por «laços de amor» de ouro e de prata entrançados. Há um sabor de temeridade blasfema em tudo isto que nem os artistas do Renascimento ultrapassarão.

A irreverência da prática religiosa quotidiana era quase sem limites. Os meninos de coro, quando cantavam a missa, não tinham escrúpulos em usar as palavras dos cantos profanos que tinham servido de tema para a composição: *baisez-moi, rouges nez*[2].

Um tremendo caso de imprudência se relata a respeito do pai do humanista frísio Rodolfo Agrícola, que recebeu a notícia de que a sua concubina tinha dado à luz um filho no próprio dia em que ele fora eleito abade. «Tornei-me hoje pai por duas vezes; que Deus me abençoe!», disse ele.

No fim do século XIV julgava-se que a irreverência crescente fosse um mal

---

[1] Não é que eu deseje deificar príncipes.

[2] Beijai-me, «narizes vermelhos».

de recente data mas na verdade ela é um fenómeno comum a todos os tempos. Deschamps lamenta-o nos versos seguintes :

On souloit estre ou temps passé
En l'église benignement,
A genoux en humilité
Delez l'autel moult closement,
Tout nu le chief piteusement,
Maiz au jour d'uy, si come beste,
On vient à l'autel bien souvent
Chaperon et chapei en teste[1].

Nos dias de festa, conta Nicolau de Clemanges, pouca gente ia à missa. Não se mantinham lá até ao fim e contentavam-se com aspergir-se de água benta, ajoelhar diante de Nossa Senhora ou beijar a imagem de certo santo. Se ficavam até ao erguer da hóstia gabavam-se do facto como se tivessem prestado um favor a Cristo. Nas matinas e vésperas o padre e o ajudante eram as únicas pessoas presentes. O cavaleiro da aldeia faz o padre esperar que ele e a mulher se levantem e se vistam para começar a dizer missa. As festividades mais sagradas, mesmo a noite de Natal, segundo Gerson, são passadas no deboche, jogando as cartas, jurando e blasfemando. Quando são repreendidas, as pessoas apontam o exemplo da nobreza e do clero, que se comportam da mesma maneira com impunidade. «Também nas vigílias», diz Clemanges, «se entoam canções lascivas, e danças, mesmo na igreja; os padres dão o exemplo jogando os dados e observando». Pode dizer-se que os moralistas pintam as coisas com cores-muito carregadas; mas nas contas de Estrasburgo encontramos um donativo de 1100 litros de vinho oferecidos pelo conselho àqueles que «rezarem nas vigílias», na igreja, durante a noite de Santo Adolfo.

Dinis, o Cartuxo, escreveu um tratado *De modo agendiprocessiones,* a pedido de um vereador que lhe perguntou como poderia dar-se remédio à dissolução e ao deboche a que dava lugar a procissão em que era levada uma relíquia muito venerada. «Como poderemos pôr cobro a isto?», pergunta o vereador. «Podeis estar certo de que o conselho da cidade não será facilmente persuadido a abolir tal costume porque a procissão traz grandes receitas à cidade, pois que o povo tem de comer e alojar-se. Além disso o costume é este». «Aí, é assim», diz Dinis; «ele bem sabe como as procissões foram aviltadas pelas obscenidades, os escárnios e as bebidas.» Uma imagem muito viva destes males encontramo-la na descrição de Chastellain sobre a degradação a que a procissão dos cidadãos de Gand com o relicário de Saint-Liévin, em Houthem, tinha caído.

[1] Em tempos passados as pessoas costumavam ser Respeitosas na igreja, De joelhos, com humildade, Bem perto do altar, Com a cabeça descoberta, Mas presentemente como animais, Elas muitas vezes vêm para junto do altar de chapéu ou gorro na cabeça.

Antigamente, diz ele, as pessoas notáveis tinham o costume de levar o sagrado corpo «com grande e profunda solenidade e reverência»; ao presente vê-se apenas «uma multidão de brutos e rapazes de mau carácter; levam-no cantando e uivando, com cem mil escárnios, e todos vão bêbedos». Vão armados e «fazem ultrajes por onde passam como se fossem à solta e desencabrestados; nesse dia parece que tudo é deles sob o pretexto do corpo que conduzem».

Já mencionámos quanto barulho faziam durante a missa pessoas que blasonavam de ser mais polidas do que as outras. O uso de fazer da igreja um ponto de reunião de rapazes e raparigas era tão universal que só os moralistas se escandalizavam com isso. A virtuosa Christine de Pisan põe na boca de um apaixonado, com toda a simplicidade, os dizeres:

Se souven vais ou moustier
C'est tout pour veoir la belle
Fresche comme rose nouvelle[1].

A Igreja sofria profanações mais sérias do que as dos serviços amorosos de um jovem que oferecia à sua bela a *pax* ou ajoelhava a seu lado. Segundo o pregador Menot, as prostitutas tinham o descaramento de vir ali à procura de clientes. Gerson diz que mesmo nas igrejas, em dias de festa, se vendiam estampas obscenas *tanquam idola Belphegor,* que corrompiam os jovens enquanto os sermões eram sem eficácia para dar remédio a este mal.

A respeito das peregrinações os satiristas e os moralistas estão de acordo; as pessoas vão *pour folie plaisance.* O cavaleiro de La Tour Landry ingenuamente os classifica de prazeres profanos e dá por título a um dos seus capítulos «Dos que gostam de ir às justas e às peregrinações».

«Em dias de festa», exclama Nicolau de Clemanges, «as pessoas vão de visita às igrejas distantes, não tanto para pagar uma promessa de peregrinação como para gozar. As peregrinações são ocasiões para todas as espécies de libertinagem; lá se encontram sempre alcoviteiras e as pessoas vêm com propósitos amorosos». É um incidente vulgar das *Quinze Joyes de Mariage;* a jovem esposa que deseja uma aventura faz crer a seu marido que o filho está doente por ela não ter cumprido a promessa de peregrinação feita enquanto andava grávida. O casamento de Carlos VI com Isabel da Baviera foi precedido de uma peregrinação. Não é pois surpreendente que os sérios partidários da *devotio moderna* duvidassem da utilidade das peregrinações referidas. «Aqueles que vão frequentemente em peregrinação», diz Tomás Kempis, «raramente chegam a santos.» Um dos seus amigos, Frédéric van Heilo, escreveu um tratado especial, *Contra peregrinantes.*

[1] Se vou muitas vezes à igreja, É para ver a minha bela, Fresca como uma rosa desabrochada.

Os excessos e os abusos resultantes da extrema familiaridade com as coisas sagradas, tal como a mistura insolente do prazer com a religião, são em geral característicos dos períodos de fé inabalável ou de uma cultura profundamente religiosa. As mesmas pessoas que na sua vida quotidiana seguem mecanicamente a rotina de uma espécie um tanto degradada de adoração serão capazes de se erguer num instante, à voz de um monge pregador, às culminâncias inigualáveis da emoção religiosa. Mesmo o estúpido pecado da blasfémia mergulha as suas raízes numa fé profunda. É uma espécie de acto de fé pervertido afirmando a omnipresença de Deus e a Sua intervenção nas mais pequenas coisas. Somente a ideia de um Céu provocante dá à blasfémia o seu pecaminoso encanto. Logo que uma jura perde o seu carácter de invocação de Deus o hábito de blasfemar muda de natureza e torna-se uma simples grosseria. No fim da Idade Média a blasfémia é ainda uma espécie de divertimento ousado, mas do domínio da nobreza. «O quê?», diz o nobre ao camponês num tratado de Gerson, «dás a tua alma ao Demónio e negas Deus sem seres nobre?» Deschamps, por seu lado, nota que o hábito de blasfemar tende a descer às mais baixas classes.

Si chétif n'y a qui ne die:
Je renie Dieu et Sa mère[1].

«O povo entretém-se a inventar novas e engenhosas juras», diz Gerson. «Todo aquele que se revelar hábil nesta ímpi a arte é respeitado como um mestre.» Deschamps diz-nos que toda a França jurava, primeiro à moda dos gascões e dos ingleses, depois à moda dos bretões, e por último à maneira dos borgonheses. Compôs ele sucessivamente duas baladas, feitas de todos os juramentos então em voga, entremeados, e terminando com uma frase piedosa. A jura do borgonhês era a pior de todas. Era *Je renie Dieu* (Nego a Deus), que depois se atenuou assim: *Je renie de bottes* (Nego as botas). Os borgonheses tinham a fama de serem abomináveis praguejadores; «quanto ao resto», diz Gerson, «a França inteira, com toda a sua reputação, sofre mais do que qualquer outro país dos efeitos deste horrível pecado, que causa pestilência, guerra e fome». Os próprios monges praguejavam conquanto de modo atenuado. Gerson e d'Ailly expressamente pedem às autoridades que combatam o mal aplicando os regulamentos por toda a parte, mas estabelecendo penas mais leves, de forma a serem realmente executadas. E um decreto real de 1397 restabeleceu de facto os anteriores de 1296 e 1347 mandando infelizmente também aplicar as antigas penalidades de rachar os lábios e de cortar as línguas, o que demonstrava, é certo, o sagrado horror da blasfémia, mas tais penalidades não eram já então exequíveis. À margem do registo que contém a ordem alguém fez a anotação seguinte: «Presentemente, 1411, toda a espécie de pragas são correntes por todo o reino

[1] Não há ninguém mesmo humilde que não diga: Nego Deus e Sua Mãe.

mas não são punidas».

Gerson, com a sua longa experiência de confessor, conhecia bem a natureza psicológica do pecado de blasfémia. «Por um lado», diz ele, «há os praguejadores usuais que, apesar de culpados, não são perjuros, visto que não é sua intenção jurar falso; por outro, encontram-se jovens de natureza pura e simples que são irresistivelmente tentados a blasfemar e negar a Deus.» O caso destes lembra-nos Jean Bunyan, cuja doença tomou a forma de «uma propensão para dizer blasfémias e especialmente a renunciar ao seu quinhão do benefício da redenção.» Gerson aconselha estes jovens a darem-se menos à contemplação de Deus e dos santos, visto não possuírem a força mental necessária.

É impossível traçar a linha de demarcação entre uma familiaridade ingénua e uma infidelidade consciente. Ainda no século XV as pessoas gostavam de ser consideradas *esprits forts* e ridicularizar a piedade dos que a tinham. A palavra *papelard* no sentido de hipócrita era usada frequentemente pelos escritores laicos do tempo. *De jeune angelot vieux diable* (De um jovem santo se faz um velho demónio), dizia um provérbio, ou, em solene latim, *Angelicus juvenis senibus sathanizat in annis.* «É devido a tais coisas», diz Gerson, «que a juventude se perverte. Um ar descarado, uma linguagem grosseira e o hábito de praguejar, olhares e gestos imprudentes são apreciados nos rapazes? Pois bem, o que pode esperar-se na velhice de uma juventude *satanizada!»*

«O povo», continua ele, «não sabe guardar um justo equilíbrio entre a franca irreverência e a credulidade tola de que o próprio clero é exemplo. Dão crédito a todas as revelações e profecias que a maior parte das vezes não são mais do que fantasias de doentes e lunáticos, e no, entanto, quando um teólogo sério, já notável por genuínas revelações, ocasionalmente se engana, chamam-lhe impostor e *papelard* e deixam de o ouvir porque julgam que todos são impostores.»

Encontramos com frequência expressões individuais de confessada descrença. *«Beaux seigneurs»*, diz o capitão Bétisac aos seus companheiros à hora da morte, «meditei acerca das coisas do espírito e, em minha consciência, creio que irritei Deus, porque de há muito errei contra a fé, e não posso acreditar uma palavra sobre o mistério da Trindade, ou que o Filho de Deus se humilhou ao ponto de descer do Céu dentro do corpo carnal de uma mulher; e creio e digo que quando morrer não há isso que dizem ser a alma... Sempre fui desta opinião desde que tomei consciência e mantê-la-ei até à morte.» O preboste de Paris, Hugues Aubriot, odeia violentamente o clero; não acredita no sacramento do altar e escarnece-o; não segue os preceitos da Páscoa nem se confessa. Jacques du Clercq conta que alguns nobres, em pleno uso das suas faculdades, recusaram a extremaunção. Poderemos talvez considerar estes casos isolados de descrença menos como voluntária heresia do que como uma espontânea reacção contra a incessante e premente exigência da fé devido a uma cultura sobrecarregada de

imagens e de conceitos. Seja como for, não podemos confundi-la nem com o paganismo literário e superficial do Renascimento, nem com o prudente epicurismo de certos círculos aristocráticos do século XIII em diante, e muito menos com a apaixonada negação dos heréticos ignorantes que foram para além dos limites que separa o misticismo do panteísmo.

A ingénua consciência religiosa da multidão não carecia de provas intelectuais em matéria de fé. A simples presença de uma imagem visível das coisas santas bastava-lhe para estabelecer a verdade. Nenhuma dúvida intervinha entre a vista de todas estas pinturas e estátuas — as pessoas da Santíssima Trindade, as chamas do Inferno, os inúmeros santos — e a crença na sua realidade. Todas estas concepções se tornaram matéria de fé da maneira mais directa; passavam directamente do estado de imagens ao das convicções, enraizando-se no espírito como figuras de claros contornos e vivamente coloridas, possuidoras de toda a realidade que a Igreja lhes atribuía, e mesmo mais.

Ora, quando a fé está demasiadamente relacionada com uma representação figurativa da doutrina corre o risco de deixar de fazer a distinção qualitativa entre a natureza e o grau de santidade dos diferentes elementos da religião. A imagem por si só não ensina ao fiel que ele deve adorar Deus e apenas venerar os cantos. A sua função psicológica limita-se a criar uma profunda convicção da realidade e um vivo sentimento de respeito. Torna-se por consequência necessário à Igreja advertir incessantemente contra a falta de discriminação a tal respeito e preservar a pureza da doutrina explicando precisamente o que representa a imagem. Em nenhum outro domínio era mais evidente o perigo da exuberância do pensamento causado por uma imaginação ardente.

A Igreja não deixou de ensinar que todas as honras dedicadas aos santos, às relíquias, aos lugares santos deviam ter Deus como objecto? Apesar de a proibição das imagens no segundo mandamento do Decálogo ter sido abolida pela nova lei, ou limitada apenas a Deus Pai, a Igreja pretendia, no entanto, manter intacto o princípio de *non adorabis ea neque coles.* As imagens pretendiam apenas mostrar às pessoas de espírito simples aquilo em que devia crer-se. «São os livros dos iletrados», diz Clemanges; pensamento que Villon exprimiu em comovedores versos ditos pela boca de sua mãe:

Femme jesuis povrette et ancienne,
Qui rien ne sçai; oncques lettre ne leuz;
Au moustier voy dont suis paroissienne
Paradis paint, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où dampnez boulluz:

L´ung me fait paour, Vautre joye et liesse.[1]

A Igreja medieval era, porém, um tanto imprudente quanto ao perigo de deterioração da fé causado pela imaginação popular vagueando livremente nos domínios da hagiologia. A abundância de fantasias picturais, no fim de contas, fornecia ao espírito simples tanta matéria de desvio da pura doutrina como qualquer interpretação pessoal das Escrituras Sagradas. É de admirar que a Igreja, tão escrupulosa em assuntos de dogma, fosse tão confiante e indulgente para com aqueles que, pecando por ignorância, rendiam às imagens mais preito do que era lícito. «Basta», diz Gerson, «que eles tenham tido a intenção de proceder de acordo com a Igreja.»

Assim, nos fins da Idade Média, pode notar-se uma concepção ultra-realista da fé popular em tudo o que se relaciona com os santos. Tinham-se estes tornado tão reais e tão familiares na religião corrente que se encontravam, ligados aos mais superficiais impulsos religiosos. Enquanto a profunda devoção se encontrava ainda centrada em Cristo e Sua mãe, uma multidão de crendices e fantasias enxameava em volta dos santos. Tudo contribuía para os tornar familiares e quase vivos. Vestiam-nos com trajos populares. Todos os dias se encontravam os «Senhores» S. Roque e S. Jaime nas pessoas vivas de peregrinos e de doentes. Até ao Renascimento o vestuário dos santos acompanhou sempre a moda das épocas. Só a arte sacra, fazendo os santos envergar o vestuário clássico, os subtraiu à imaginação popular e os colocou numa esfera onde a fantasia das multidões já não podia contaminar a doutrina na sua pureza.

A concepção material dos santos era acentuada pela veneração das suas relíquias e não era somente permitida pela Igreja mas também formava parte integral da religião. Era inevitável que este piedoso apego às coisas materiais arrastasse toda a hagiolatria para uma esfera de ideias brutas e primitivas e conduzisse a extremos surpreendentes. Em matéria de relíquias a fé profunda e linear da Idade Média nunca temeu a desilusão ou a profanação devida a um contacto grosseiro com coisas sagradas. O espírito do século XV não diferia muito do dos camponeses da Úmbria que, por volta do ano 1000, pretenderam matar S. Romualdo, o eremita, a fim de se assenhorearem dos seus ossos preciosos; ou do dos monges de Fossanova que, depois da morte de S. Tomás de Aquino no seu mosteiro, não hesitaram em decapitá-lo e cozer e pôr-lhe o corpo em conserva, com receio de perderem as relíquias. Em 1231, enquanto Santa Isabel da Hungria não foi a enterrar, uma multidão de devotos cortou e rasgou o pano de linho que lhe cobria a face; cortaram-lhe o cabelo, as unhas e até os bicos dos peitos. Em 1392 o rei Carlos VI de França, por ocasião de uma festa solene,

[1] Sou uma mulher pobre e velha que nada sabe; Não sei ler. Na igreja da minha paróquia vejo o Paraíso pintado, onde há harpas e alaúdes, E um Inferno onde os danados serão cozidos em água fervente. Umas causam-me terror, outras dão-me alegria e consolação.

foi visto a distribuir costelas do seu antepassado o rei S. Luís; a Pierre d'Ailly e a seus tios Berry e Borgonha deu costelas inteiras; aos prelados um osso para que entre eles o dividissem, o que fizeram depois da refeição.

Pode bem ser que esta aparência material e familiar, este aspecto dos santos tão nitidamente contornado, fosse o real motivo de eles ocuparem tão pouco espaço na esfera das visões e da experiência sobrenatural. Todo o domínio dos espectros, dos signos, das aparições, tão sobrepovoado durante a Idade Média, se situa à parte da veneração dos santos. Há, é certo, excepções como a de S. Miguel, Santa Catarina e Santa Margarida aparecendo a Joana d'Arc; mas nenhuns outros exemplos podem apresentar-se. Falando de maneira geral a fantasmagoria popular está cheia de anjos, de demónios, de sombras de mortos, de mulheres brancas, mas não de santos. As histórias de aparições de certos santos são, em regra, suspeitas de terem já sofrido interpretações literárias ou eclesiásticas. Para o perturbado espectador um fantasma não tem nome nem forma definida. Na famosa visão de Frankenthal, em 1446, o jovem pastor vê catorze querubins, todos parecidos, que *lhe* dizem ser os catorze Santos Mártires a quem a iconografia cristã atribui aparências bem distintas e marcadas. Sempre que uma superstição primitiva se liga à veneração de qualquer santo retém alguma coisa de vago e sem forma que é o característico da superstição, como no caso de S. Bartolomeu, em Gand, que pode ouvir-se a bater nos lados do seu caixão, na Abadia de S. Pedro, *moult dru et moult fort* (com frequência e fortemente) como se fosse o aviso de uma calamidade iminente.

O santo, com a sua figura de nítidos contornos, os seus bem conhecidos atributos e as feições familiares das pinturas ou das esculturas das igrejas, ficava inteiramente alheado do mistério. Não inspirava terror como o inspiram os fantasmas vagos. O medo do sobrenatural reside no carácter indefinido dos seus fenómenos. Logo que tomam uma forma precisa perdem a qualidade de terríveis. As figuras familiares dos santos produziam a mesma espécie de efeito tranquilizador que a vista de um polícia numa cidade estrangeira. O complexo de ideias ligadas aos santos constituía, por assim dizer, uma zona neutral de calma e de piedade doméstica entre o êxtase da contemplação e do amor de Cristo, por um lado, e os horrores da demoniomania, pelo outro. Não é talvez muito arriscado afirmar que a veneração dos santos, dando escoante ao excesso de efusão religiosa e do medo sagrado, actuava na exuberante piedade da Idade Média como um sedativo salutar.

A veneração dos santos tem o seu lugar entre as manifestações exteriores da fé. Está mais sujeita às influências da fantasia popular do que às da teologia, e privam-na, por vezes, da sua dignidade. O culto especial de S. José nos fins da Idade Média é característico a este respeito. Pode ser considerado como uma contrapartida do apaixonado culto da Virgem. A curiosidade com que José era observado é uma espécie de reacção à fervente adoração de Maria. A figura da

Virgem é exaltada cada vez mais e a de José torna-se cada vez mais uma caricatura. A arte apresenta-o como um campónio vestido andrajosamente; assim aparece ele no díptico de Melchior Broederlam, de Dijon. A literatura, sempre mais explícita do que as artes gráficas, completa o processo de o tornar absolutamente ridículo. Em vez de admirar José como o homem favorecido entre todos, Deschamps representa-o como o tipo do marido penosamente atarefado:

Vous qui servez a femme et a enfans
Aiez Joseph toudis en remembrance;
Femme servit toujours tristes, dolans,
Et Jhesu Crist garda en son enfance;
A pie trotoit, son fardel sur sa lance;
En plusieurs lieux ets figuré ainsi,
Lez un mulet, pour leur faire plaisance,
Et si n'ot oncq feste en ce monde ci[1].

E noutro passo, mais acentuadamente:

Qu'ot Joseph de povreté
De durté De maleurté
Quant Dieux nasqui!
Maintefois Va comporté
Et monté Par bonté
Avec sa mère autressi,
Sur la mule les ravi:
Je le vi Paint ainsi;
En Egipte en est alé.
Le bonhomme est painturé
Tout lassé, Et troussé
D'une cote et d'un barry:
Un bastón au coul posé.
Vieil, usé Et rusé.
Feste ría en ce monde cy,
Mais de lui Va le cri:
C'est Joseph le rassoté[2].

[1] Tu que serves a mulher e os filhos Lembra-te sempre de José; Ele serviu sua mulher tristemente e lamentosamente E guardou Jesus Cristo quando menino; Ele caminhava a pé; com o fardo atado ao bordão; Em alguns lugares assim está representado, Junto, de uma burrinha para o distrair, E assim nunca ele teve divertimentos neste mundo.

[2] Que pobreza José sofreu, Dura vida, Miséria, Quando Deus nasceu! Muitas vezes ele o levou, E o colocou, Por bondade, Com Sua mãe também, Na sua burra os transportou: Eu vi-o pintado assim; Para o Egipto fugiu. O bom homem está representado Exausto, E vestido Com uma túnica e roupas rasgadas: Um bordão ao ombro, Velho, gasto, E desalentado. Para ele não houve divertimento neste mundo, Mas dele o povo diz: É José, o tontinho.

Isto mostra como a familiaridade conduzia à irreverência de pensamento. S. José permanecia uma personagem de tipo cómico apesar da tão especial veneração que lhe tributavam. O doutor Eck, o adversário de Lutero, teve de insistir para que não representassem o santo em teatro, ou pelo menos que o não representassem a cozinhar o caldo, *ne ecclesia Dei irrideatur*. A união de José e Maria era sempre um motivo de curiosidade deplorável, no qual a especulação profana se misturava com a piedade sincera. O cavaleiro de la Tour Landry, homem de espírito prosaico, explica o caso da maneira seguinte: «Deus quis que ela desposasse esse santo homem José, que era velho e honrado, porque Deus queria nascer sob matrimónio, para obedecer às leis em vigor e evitar falatórios.»

Um trabalho do século XV que não foi dado à estampa representa o casamento místico da alma com o celestial esposo como se se tratasse dum casamento da classe média. «Se é da Tua vontade», diz Jesus ao Pai, «casar-me-ei e terei numerosos filhos e família.» O Pai receia um mau casamento mas o Anjo consegue persuadi-lo de que a esposa eleita é digna do Filho; após o que o Pai dá o seu consentimento nestes termos:

Prens la, car elle est plaisant
Pour bien amer son doulx amant;
Or prens de nos biens largement,
Et luy en donne habondamment[1].

Não há dúvida quanto à intenção honesta e devota deste tratado. É um exemplo que nos mostra a trivialidade a que dava lugar a representação exuberante e sem regra.

Cada santo, visto possuir uma forma externa vívida e distinta, tinha a sua própria individualidade marcada, ao contrário dos anjos que, se exceptuarmos os três famosos arcanjos, não adquiriram uma aparência definida. Este carácter individual de cada santo era ainda mais fortemente acentuado pelas especiais funções atribuídas a muitos deles. Ora esta especialização quanto ao tipo de auxílio dado pelos vários santos era propícia à introdução de um elemento mecânico na veneração que se lhe prestava. Se, por exemplo, S. Roque é especialmente invocado contra a peste, quase inevitavelmente se lhe atribui grande importância na sua capacidade de curar, e a ideia, que a sã doutrina exige, de que o santo conseguia a cura intercedendo junto de Deus, corria o perigo de não se ter em conta. Isto aconteceu especialmente no caso dos Santos Mártires (os santos auxiliares), cujo número geralmente se diz ser de catorze, outra vezes cinco, oito, dez e quinze. A veneração por eles surgiu e espalhou-se no fim da Idade Média.

[1] Toma-A, pois Ela é disposta A bem amar o Seu doce amante; Toma depois bastantes bens dos nossos, E dá-lhos a Ela com abundância.

Ilz sont cinq sains, en la genealogie,
E cinq sainctes, a qui Dieu octria
Benignement a la fin de leur vie,
Que quiconques de cuer les requerra
En tous perilz, qui Dieu essaucera
Leurs prieres, pour quelconque mesaise.
Saiges est donc qui ces cinq servira,
Jorges, Denis, Christofle, Gille et Blaise[1].

A Igreja sancionou a crença popular expressa por Deschamps nestes versos instituindo uma agência de Catorze Santos Auxiliares. O carácter obrigatório da sua intercessão está claramente expresso: «Ó Deus que distinguiste os Teus santos escolhidos, Jorge, etc, etc, com privilégios especiais primeiro que a todos os outros, que todos aqueles que necessitem de invocar o seu auxílio obtenham a salutar satisfação do seu pedido, segundo a promessa da Tua graça.» Houve assim uma delegação formal da divina omnipotência. O povo não podia, por conseguinte, ser censurado se, em relação a estes santos privilegiados, esquecera um pouco a doutrina pura. O efeito instantâneo da oração dirigida a estes santos contribuía ainda mais para obscurecer o seu papel de intercessores; eles pareciam exercer o poder divino como se tivessem procuração. Daqui resultar natural que a Igreja tenha abolido as especiais funções dos Catorze Santos Auxiliares depois do Concílio de Trento. O extraordinário papel que se lhes atribuía tinha dado lugar à mais grosseira superstição, tal como a crença de que bastava ter olhado para S. Cristóvão, em pintura ou escultura, para ficar protegido durante o resto do dia de qualquer acidente mortal. Isto explica o incontável número de imagens de santos nos portais das igrejas.

Quanto à razão por que este grupo de santos era distinto entre os outros tem de notar-se que a maior parte das imagens deles aparece, na arte, com atributos sensacionais. Santo Acácio usava uma coroa de espinhos; S. Gil era acompanhado por uma corça; S. Jorge por um dragão; S. Cristóvão tinha uma estatura gigantesca; S. Brás estava numa fossa com animais ferozes; S. Ciríaco representava-se com um Diabo acorrentado; S. Dinis levava a cabeça debaixo do braço; Santo Erasmo tinha as tripas rasgadas por um molinete; Santo Eustáquio com um veado levando a cruz; S. Pantaleão junto de um leão; S. Vito num caldeiro; Santa Bárbara com a sua torre; Santa Catarina com **a** roda e a espada; Santa Margarida com um dragão. Pode bem ser que **a** especial veneração com que eram vistos os Catorze Santos Auxiliares fosse devida, pelo menos em parte, ao carácter impressionante das suas imagens.

[1] Há cinco santos na genealogia, E cinco santas a quem Deus atribuiu Benignamente, no fim das suas vidas, Que todo aquele que os invocar em auxílio com todo o coração, Em todos os perigos, que Ele ouvirá as suas orações em todas as dificuldades. É pois bem avisado aquele que servir estes cinco, Jorge, Dinis, Cristóvão, Gil e Brás.

Os nomes dos diversos santos eram inseparavelmente ligados às diversas doenças e serviam até para as designar. Assim várias doenças de pele tinham o nome de mal de Santo Antão. A gota era conhecida pelo nome de mal de S. Mauro. Os horrores da peste exigiam mais do que um santo protector; S. Sebastião, S. Roque, S. Gil, S. Cristóvão, S. Valentino, Santo Adrião, eram adorados por esta qualidade segundo os ofícios, procissões e irmandades. Ora aqui escondia-se uma nova ameaça à pureza da fé. Logo que **a** ideia da doença, cheia dos respectivos sentimentos de horror e de medo, se apresentava ao espírito, o pensamento do santo surgia no mesmo instante. Como era fácil, portanto, que o próprio santo se tornasse o objecto desse medo, que a ele se atribuía ira celeste que desencadeava o flagelo! Em vez da inescrutável justiça divina, era a cójera do santo que parecia a causa do mal e necessitava de ser aplacada. Desde que ele curava o mal porque não seria também o seu autor? Nestas condições a transição da ética cristã à magia pagã era bem fácil. A Igreja não pode ser tornada responsável a não ser que lhe censuremos a falta de cuidado a respeito da adulteração da pura doutrina nos espíritos dos ignorantes.

Há numerosos testemunhos a atestar que por vezes o povo considerava alguns santos como os autores das doenças, se bem que não seja muito razoável considerar como tais aquelas juras que quase atribuem a Santo Antão o papel de um demónio do fogo. *«Que Saint-Antoine me arde»* (Que Santo Antão me queime!), *«Saint-Antoine arde le tripot», «Saint-Antoine arde la monture»* (Santo Antão queime o bordel! Santo Antão queime o animal!) — são citações de Coquillart. Também Deschamps faz dizer a um pobre homem:

Saint-Antoine me vent trop chier
Son mal, le feu ou corps me boufe[1]*;*

e também é dele a apóstrofe a um pedinte gotoso: «Não podes andar? Tanto melhor, poupas a portagem: *Saint-Mor ne te fera fremir»* (S. Mauro nãcte meterá medo).

Robert Gaguin, que não era de modo algum hostil à veneração dos santos, no seu *De validorum per Fr andam mendicantium varia astutia*, descreve os mendigos nestes termos: «Cai um no chão expectorando uma saliva mal cheirosa e atribui o seu mal a S. João. Outros andam cobertos de úlceras por culpa de S. Fiacre, o eremita. Tu, Damião, impede-los de urinar, Santo Antão queima-lhes as articulações, S. Pio fá-los coxos e paralíticos.»

Os constituintes emocionais da veneração dos santos tinham-se ligado tão firmemente às formas e às cores das suas imagens que a percepção meramente estética ameaçava a todo o instante apagar o elemento religioso. A forte

[1] Santo Antão vende-me o seu mal muito caro, Ele põe-me o fogo no corpo.

impressão produzida pelo aspecto das imagens com os seus ares de êxtase ou de compaixão, o brilho do ouro e do sumptuoso vestuário, tudo reproduzido admiravelmente por uma arte muito realista, mal deixavam lugar para uma reflexão doutrinal. As efusões de piedade dirigiam-se ardentemente para esses seres gloriosos sem um pensamento para os limites fixados pela Igreja. Na imaginação popular os santos viviam e eram como os deuses. Não é pois de surpreender o facto de os pietistas da época e os cónegos de Windesheim verem certo perigo para a piedade popular no desenvolvimento da veneração dos santos. É muito notável, todavia, que a mesma ideia ocorra a um homem como Eustache Deschamps, um poeta superficial e espírito vulgar, e por essa razão fiel espelho das aspirações gerais da época.

Ne faictes pas les dieux d'argent
D'or, de fust, de pierre ou d'airan.
Qui font ydolatrer la gent...
Car l'ouvrage est forme plaisant;
Leur pointure dont je me plain,
La beauté de l'or reluisant,
Font croire à maint peuple incertain
Que ce dieu pour certain,
Et servent par pensées foies
Telz ymages qui font caroles
Es moustiers ou trop en mettons;
C'est trêsmal fait; a breif paroles,
Telz simulacres n'aourons.
... ...
Prince, un Dieu croions seulement
Et aourons parfaictement
Aux champs, partout, car c'est raisons,
Non pas faulz dieux, fer n'ayment
Pierres qui n´ont entendement:
Telz simulacres n´aourons[1].

Podemos talvez considerar a diligente propagação do culto dos anjos da guarda, nos fins da Idade Média, como uma espécie de reacção inconsciente contra a confusa hagiologia popular. Uma grande parte da fé viva tinha cristalizado na veneração dos santos e daí a necessidade de alguma coisa de mais espiritual como objecto de reverência e como fonte de protecção. Dirigindo-se a

[1] Não façam deuses de prata, De ouro, de madeira, de pedra ou de bronze, Que levem o povo à idolatria... Porque a obra tem uma forma agradável; O seu colorido de que me queixo, A beleza do ouro reluzente, Fazem muito ignorante acreditar Que elas são Deus, de certeza, E eles servem com pensamentos tolos Essas imagens como se erguem Nas igrejas onde estão a colocar demasiadas. Isso é mal feito; em suma, Não adoremos tais imitações. Príncipe, acreditemos em um Deus único E adoremo-lo com perfeição, No campo, por toda a parte, porque isso está certo, Não a falsos deuses de ferro ou pedra, Pedras que não têm significação: Não adoremos tais imitações

um santo, concebido de maneira vaga e quase sem forma, a piedade voltava a entrar em contacto com o sobrenatural e com o mistério. É Gerson, o infatigável combatente pela pureza da fé, quem mais uma vez encontramos a recomendar o culto do anjo da guarda. Mas também aqui ele teve de combater a ilimitada curiosidade que ameaçava submergir a piedade sob um amontoado de pormenores vulgares. E foi precisamente a respeito deste assunto dos anjos, que era terreno mais ou menos por cultivar, que surgiram numerosas questões delicadas. Eles nunca nos abandonam? Sabem eles de antemão se seremos salvos ou se nos perdemos? Tem Cristo um anjo da guarda? E o Anticristo? Pode um anjo falar à nossa alma sem visões? Conduzem-nos os anjos para o bem tal como os demónios para o mal? «Deixemos essas especulações aos teólogos», diz Gerson; «apliquem-se os fiéis a uma devoção simples e sã».

Cem anos depois de Gerson ter composto os seus escritos a Reforma atacou o culto dos santos e em nenhum outro ponto de toda a zona contestada encontrou ela menos resistência. Em forte contraste com a crença nos bruxedos e na demonologia, que manteve iateiramente o seu domínio nos países protestantes, tanto entre o clero como entre os laicos, os santos tombaram sem que nenhuma batalha se travasse em sua defesa. Isto foi possível porque quase tudo o que se relacionava com os santos se tinha tornado *caput mortuum.* A piedade esvaziara-se na imagem, na lenda, na tarefa. Todo o seu conteúdo se havia explicado tão pormenorizadamente que o mistério se evaporara. O culto dos santos já não estava enraizado no domínio do inimaginável. No caso da demonologia essas raízes permaneciam tão firmes como antes.

Por conseguinte, quando a Contra-Reforma quis restabelecer o culto dos santos a sua primeira tarefa foi podá-lo; cortar-lhe os ramos extravagantes da imaginação medieval e estabelecer uma disciplina mais severa de modo a evitar uma reflorescência.

13 - TIPOS DE VIDA RELIGIOSA

Ao estudar a história da vida religiosa devemos ter o cuidado de não traçar as linhas de demarcação muito rigidamente. Quando observamos lado a lado os mais impressionantes contrastes de piedade veemente e de indiferença zombeteira é muito fácil explicá-los, opondo, como se constituíssem grupos distintos, os mundanos aos devotos, os intelectuais aos ignorantes, os reformistas aos conservadores. Mas procedendo assim deixaremos de ter em conta a maravilhosa complexidade da alma humana e das formas de cultura. Para explicar os espantosos contrastes da vida religiosa nos fins da Idade Média devemos começar por reconhecer que existia uma falta geral de equilíbrio no temperamento religioso, o que tornava tanto as massas como os indivíduos susceptíveis de violentas contradições e de mudanças súbitas.

O aspecto geral que apresenta a vida religiosa em França no fim da Idade Média é o de uma prática muito caída na rotina e no relaxamento, entremeada de efusões espasmódicas de piedade ardorosa. A França era estranha a essa forma especial de pietismo que se sequestra em pequenos círculos de devotos ferventes, tal como os encontramos nos Países Baixos: a *devotio moderna* dominada pela figura do Tomás Kempis. E todavia os anseios religiosos que deram lugar a este movimento não faltavam em França; os devotos é que não formaram uma organização especial. Encontraram um refúgio nas ordens existentes ou permaneceram na vida secular sem se distinguirem da massa dos crentes. É provável que a alma latina suporte mais facilmente do que a dos povos do Norte os conflitos a que a vida mundana sujeita os homens de grande ardor religioso.

De todas as contradições que a vida religiosa desse período apresenta a de mais difícil solução é a do confessado desprezo pelo clero, um desprezo que, como uma corrente não visível à superfície, se desenvolve paralelamente com o maior respeito pela santidade da vida sacerdotal. A alma das massas, ainda não inteiramente cristianizada, nunca esquecera a aversão que o selvagem sente contra o homem que não tem de lutar e que deve permanecer casto. O orgulho feudal do cavaleiro, campeão da coragem e do amor, fazia corpo, neste ponto, com o instinto primitivo do povo. A mundanidade dos mais categorizados membros do clero e a deterioração dos de mais baixo grau fizeram o resto. Daqui provinha que os nobres, os burgueses e os vilãos tivessem desde há muito alimentado esse ódio com sarcasmos dirigidos aos monges incontinentes e aos padres beber-rões. Ódio é a palavra exacta a usar neste contexto, pois de ódio se tratava, latente, geral e

persistente. Nunca o povo se cansava de ouvir criticar os vícios do clero. Quando um pregador ataca o clero pode estar certo de ser aplaudido. «Mal um deles começa a falar deste assunto», diz Bernardino de Siena, «os ouvintes esquecem tudo o mais; não há maneira mais eficaz de reavivar a atenção quando os ouvintes começam a adormecer ou sofrem de calor ou de frio. Todos, instantaneamente, ficam atentos e bem dispostos.»

O desprezo e os motejos são dirigidos especialmente às ordens-mendicantes. Os tipos de padres indignos nas *Cent Nouvelles Nouvelles*, como o daquele que diz missa por três copos ou o confessor contratado para absolver a família todos os anos em troca de cama e mesa, são todos frades mendicantes. Numa série de votos de Novo Ano, Molinet verseja assim:

> *Prions Dieu que les Jacobins*
> *Puisse manger les Augustins,*
> *Et les Carmes soient pendus*
> *Des cordes des fveres Menus*[1].

Ao mesmo tempo a restauração das ordens mendicantes causou uma revivescência da pregação popular, o que deu origem às veementes explosões de fervor e penitência que marcaram tão poderosamente a vida religiosa do século XV.

Há neste ódio especial aos frades pedintes a indicação de uma importantíssima mudança de ideias. A concepção formal e dogmática da pobreza tal como foi exaltada por S. Francisco de Assis e como foi seguida pelas ordens mendicantes já não estava de harmonia com o sentimento que começava a nascer. O povo começava a encarar a pobreza como um mal social e não como uma virtude apostólica. Pierre d'Ailly opunha às ordens mendicantes o «verdadeiro pobre», *vere paupers.* A Inglaterra, que primeiro que as outras nações se mostrou atenta ao aspecto económico das coisas, deu, nos fins do século XIV, a primeira expressão do sentimento da santidade do trabalho produtivo nesse fantástico e comovente poema chamado *The Vision of William concerning Piers Plowan.*

No entanto os vitupérios dirigidos a padres e monges em geral vão de par com uma profunda veneração pela sagrada função que exercem. Ghillebert de Lannoy viu um padre em Roterdão apaziguar um tumulto só com o erguer o *Corpus Domini.*

As súbitas transições e os violentos contrastes da vida religiosa e das massas ignorantes aparecem nos próprios indivíduos cultos. Muita vez a iluminação da fé surge como um relâmpago, como no caso de S. Francisco ao

---

[1] Roguemos a Deus que os Jacobinos, Possam papar os Agostinhos, E se enforquem os Carmelitas, Nas cordas dos frades Mínimos.

ouvir subitamente as vozes do Evangelho como uma ordem imperativa. Um cavaleiro ouve o ritual do baptismo: é natural que o tenha já anteriormente ouvido vinte vezes, mas de repente a virtude milagrosa destas palavras penetra-lhe na alma e ele fez a promessa de expulsar o Demónio daí por diante à simples lembrança do baptismo. Jean de Bueil está prestes a assistir a um duelo, os adversários vão jurar sobre a hóstia os seus plenos direitos. De súbito, o capitão, à ideia de que um deles vai jurar falso e perde a sua alma, exclama: «Não jureis; combatei apenas por uma aposta de quinhentas coroas, sem fazerdes juramento.»

Quanto aos grandes senhores, a insensatez fundamental da sua vida de arrogante ostentação e divertimento desordenado contribuiu para determinar o carácter espasmódico da sua religiosidade. Eles são devotos às arrancadas, visto que a vida é bastante divertida. Carlos V de França abandona às vezes uma caçada no momento mais interessante para ouvir missa. Ana de Borgonha, mulher de Bedford, ora escandaliza os parisienses fazendo dispersar uma procissão com loucas correrias no seu cavalo, ora abandona uma festa na corte, à meia-noite, para assistir às matinas dos Celestinos. Morreu prematuramente duma doença contraída em visitas aos doentes do hospital.

Alguns príncipes e senhores do século XV são de um tipo inconcebível pela mistura de devoção e de deboche. Luís de Orleães, um amante insensato do luxo e do prazer, dado ainda por cima à necromancia, tem a sua cela no dormitório comum dos Celestinos, onde compartilha as privações e os deveres da vida monástica, levantando-se à meia-noite e ouvindo às vezes cinco e seis missas por dia.

A coexistência da devoção e da mundanidade na mesma pessoa é uma das características de Filipe, o Bom. O duque, famoso pela sua *moult belle compagnie* de bastardos, as suas festas extravagantes, a sua política ambiciosa, e ainda pelo seu orgulho não menos violento do que o seu temperamento, é ao mesmo tempo profundamente devoto. Tem o costume de permanecer no oratório depois da missa durante muito tempo e de ficar a pão e água quatro dias por semana e durante as vigílias de Nossa Senhora e dos Apóstolos. Muitas vezes conserva-se em jejum até às quatro horas da tarde. Dá grandes esmolas em segredo. Depois da tomada do Luxemburgo demorou-se tanto rezando as suas horas e as suas orações em acção de graças que a sua escolta, que o esperava a cavalo, perdeu a paciência, pois o combate ainda não estava terminado. Ao ser avisado do perigo, o duque respondeu: «Se Deus me concedeu a vitória, há-de guardar-ma.»

Gaston Phébus, o conde de Foix, o rei Renato, Carlos de Orleães, representam tipos diversos de um temperamento mundano e frívolo, mas possuíam ao mesmo tempo espíritos tão devotos que nos atrevemos a classificá-los de hipócritas ou beatos. Têm de ser considerados como casos onde se dava uma conciliação de dois extremos, dificilmente concebíveis para os modernos

espíritos. A possibilidade de tal na Idade Média dependia do absoluto dualismo das duas concepções, que eram então dominantes em todo o pensamento e modo de vida.

Os homens do século XV conseguem reunir muitas vezes a austera devoção e o gosto de um fausto bizarro. A necessidade de decorar a fé com a magnificência das formas e das cores exte-rioriza-se noutras formas além das obras de arte religiosas; encontram-se, por vezes, nas próprias formas da vida espiritual. Quando Philippe de Mézières pensou em fundar a Ordem da Paixão, que devia salvar o Cristianismo, imaginou uma imensa fantasmagoria de cores. Os cavaleiros, segundo a sua hierarquia, vestir-se-iam de vermelho, verde, escarlate e azul, com as cruzes vermelhas e os capuzes da mesma cor. O grão-mestre vestir-se-ia inteiramente de branco. Se ele quase não chegou a ver este esplendor, pois a sua ordem nunca chegou a ser estabelecida, pôde pelo menos satisfazer o seu gosto artístico no mosteiro dos celestinos em Paris, que foi o refúgio dos seus últimos dias. Se as regras da ordem, que ele seguia como irmão leigo, eram muito severas, o convento-igreja, por outro lado — um mausoléu dos príncipes do tempo —, era muito sumptuoso, todo reluzente de ouro e pedras preciosas; era considerado o mais belo de Paris.

Da piedade luxuosa às manifestações teatrais de humildade ia apenas um passo. Olivier de La Marche lembra-se de ter visto na juventude a entrada de Jaime de Bourbon, rei titular de Nápoles, que renunciara ao mundo ouvindo as exortações da Santa Colette. O rei, miseravelmente vestido, ia numa espécie de carro de mão «sem diferença dos carros em que se transporta o lixo». Seguia-o de perto um elegante cortejo. «E eu ouvi contar e dizen\continua La Marche, «que em todas as cidades por onde passou fez entradas semelhantes como afirmação de humildade.»

As disposições minuciosas dadas por um certo número de santas pessoas acerca do seu enterro são testemunho da mesma excessiva humildade. O bem-aventurado Pierre Thomas, querendo ultrapassar o exemplo de S. Francisco, dá ordem para que o embrulhem num saco, com uma corda em volta do pescoço, e o coloquem na terra para ali morrer. «E enterrem-me», diz ele, «à entrada do coro para que todos marchem por cima do meu cadáver, mesmo os cães e as cabras.» Philippe de Mézières, seu discípulo e amigo, quer ir ainda mais além. Que lhe coloquem ao aproximar-se a hora da sua morte, uma pesada corrente de ferro em volta do pescoço. Quando tiver exalado o último suspiro arrastem-no pelos pés, nu, para junto do coro, e ali o deixem no chão, os braços em cruz, atado com três cordas a uma prancha. E assim, «este belo tesouro dos vermes» esperará que o povo o venha buscar para o conduzir à cova. A prancha fará as vezes do «caixão sumptuoso ornamentado com a sua inútil e mundana cota de armas, que teria sido exibida no enterro do infeliz peregrino se Deus o odiasse tanto que o deixasse morrer na corte dos príncipes deste mundo». Arrastado mais uma vez, o seu

cadáver será lançado, nu, na sepultura.

Não nos surpreendemos ao descobrir que este amador de tão pormenorizadas disposições fúnebres fez vários testamentos. Nos últimos omitiu as minúcias desta espécie; e aquando da sua morte, que ocorreu em 1405, foi honrosamente enterrado com o hábito dos frades celestinos, e dois epitáfios, que provavelmente ele mesmo compôs, foram inscritos na pedra da sua sepultura.

O ideal de santidade mostrou sempre incapacidade para grandes variações. O século XV, a este respeito, não traz qualquer aspiração nova. O Renascimento, por consequência, pouca influência terá exercido na concepção da vida santa. O santo e o místico permanecem quase inalterados com a mudança dos tempos. Os tipos de santos da Contra-Reforma são ainda os mesmos da Alta Idade Média, que por seu lado também não diferiam essencialmente dos dos séculos precedentes. Tanto antes como depois da grande convulsão, dois tipos de santos são característicos: os homens de palavra ardente e acção enérgica como Inácio de Loyola, Francisco Xavier, Carlos Borromeu, que pertencem à mesma classe de Bernardino de Siena, João Capris-tano e S. Vicente Ferrer em tempos anteriores; e os homens absortos em tranquilos êxtases ou fazendo prática de humildades extravagantes, «os pobres de espírito», como S. Francisco de Paula e o bem-aventurado Pedro do Luxemburgo no século XV, e Aloísio Gonzaga no século XVI.

Seria pouco razoável comparar ao romantismo da cavalaria, como elemento de pensamento medieval, o romantismo da santidade, no sentido de uma tendência a dar as cores da fantasia e os acentos do entusiasmo a um ideal de virtude e de dever. É digno de nota o facto de que em todos os tempos este romantismo de santidade tenda mais para os milagres e para o excesso de humildade e de ascetismo do que para brilhantes feitos ao serviço da política religiosa. A Igreja tem por vezes canonizado grandes homens de acção que renovaram ou purificaram a cultura religiosa, mas a imaginação popular foi sempre mais impressionada pelo sobrenatural e pelos excessos irracionais.

É interessante notar alguns exemplos da atitude da aristocracia, elegante, desdenhosa e enfronhada nos ideais de cavalaria, em face dos ideais da vida santa. As famílias principescas da França produziram santos depois de S. Luís. Carlos de Blois, descendia, por sua mãe, da casa dos Valois, e viu-se envolvido, pelo casamento com a herdeira da Bretanha, na Guerra da Sucessão, que ocupou grande parte da sua vida. Ao casar com Joana de Penthièvre tinha ele prometido adoptar as armas e o pregão de guerra da duquesa, que significava: combater João de Monfort, o pretendente auxiliado pela Inglaterra. O conde de Blois bateu-se como os melhores cavaleiros e cabos de guerra do seu tempo. Passou nove anos de cativeiro na Inglaterra e morreu em Aurai, em 1364, combatendo ao lado de Bertrand du Guesclin e Beaumanoir.

Ora este príncipe, cuja carreira foi simplesmente militar, tinha levado, desde a sua juventude, uma vida de asceta. Desde novo foi dado à leitura de livros edificantes, gosto esse que o pai tentou moderar julgando-o pouco próprio de um futuro guerreiro. Mais tarde acostumou-se a dormir no chão, sobre umas palhas, junto do leito conjugal. Quando morreu verificou-se que usava um cilício debaixo da armadura. Confessava-se todas as tardes e dizia que nenhum cristão devia deitar-se a dormir em estado de pecado. Enquanto prisioneiro em Londres visitava os cemitérios e ajoelhava-se para rezar o *De Profundis.* O escudeiro bretão a quem ele pediu que rezasse os responsos recusou, dizendo: «Não, jazem aí aqueles que mataram os meus pais e os meus amigos e queimaram as casas deles.» Quando o soltaram resolveu fazer uma peregrinação, descalço, pela neve, desde La Roche-Derrien, onde tinha sido preso, até ao santuário de Saint-Yves, em Tréguier. O povo, ao saber isto, cobriu a estrada com palha e cobertores, mas o conde fez um desvio e feriu os pés, de forma que durante semanas não pôde caminhar.

Logo após a sua morte os parentes reais, especialmente o seu genro, Luís d'Anjou, filho do rei, esforçaram-se por que ele fosse canonizado. O processo, que teve lugar em Angers, em 1371, terminou com a sua beatificação.

A acreditarmos em Froissart este Carlos de Blois devia ter um filho bastardo. «Foi morto segundo o bom estilo, o mencionado senhor Carlos de Blois, com a face virada para os inimigos, e um bastardo seu chamado João de Blois e alguns outros cavaleiros e escudeiros bretões.» Não estaria Froissart enganado? Ou teremos de admitir que a mistura de sensualidade e piedade tão evidente nas figuras de Luís de Orleães e de Filipe, o Bom, reaparecera nele num grau ainda mais acentuado?

Já a mesma questão não se pôs no caso do bem-aventurado Pedro do Luxemburgo, outro asceta saído dos círculos da corte. Este rebento da Casa do Luxemburgo, que manteve a dignidade imperial nos seus vários ramos e um lugar preponderante nas cortes da Bretanha e da França, é um notável representante do tipo a que William James chama *the underwitted saint,* isto é, um espírito estreito, que só pode viver num mundo de devoção cuidadosamente isolado. Morreu aos dezoito anos, em 1387, tendo vivido desde menino carregado de dignidades eclesiásticas, pois foi bispo de Metz aos quinze anos e cardeal pouco tempo depois. A sua personalidade, tal como ressalta das narrativas de testemunhas do processo de canonização, é lamentável. Era tuberculoso e crescera demasiadamente. Desde muito novo mostrou inclinação para a austeridade e para a devoção. Censurava o irmão quando se ria porque o Evangelho nos diz que Nosso Senhor chorava, mas não diz que se ria. «Amável, cortês e bonacheirão», diz Froissart, «virgem no corpo, muito esmoler, passava a maior parte do dia e da noite a rezar e em toda a sua vida não mostrou senão humildade». A princípio os seus nobres pais tentaram dissuadi-lo de seguir a vida religiosa. Quando ele

declarou que queria ir pregar disseram-lhe: «Sois muito alto, todos vos reconheceriam imediatamente. Não suportaríeis o frio. Ora, para pregar uma cruzada, como o conseguiríeis?» «Bem vejo», respondeu Pedro — e aqui o seu acanhado entendimento parece ter recebido alguma luz. «Bem vejo que me quereis desviar do bom caminho e encaminhar-me para o mau; mas asseguro-vos que se um dia seguir por ele as minhas obras serão tais que se há-de ouvir falar de mim.»

Quando as suas aspirações ascéticas triunfaram de todas as tentativas feitas para as extirpar, os pais manifestaram o seu orgulho por ter tão santo filho na família. Imaginai, no meio do luxo desenfreado das cortes de Berry e de Borgonha, este rapaz doentio, sujo e piolhoso, como o atestam os testemunhos. Sempre preocupado com os seus pecados, anota-os num caderno dia a dia. Se não o pode fazer durante uma viagem ou por outro motivo compensa a omissão escrevendo horas e horas. Vêem-no à noite escrevendo, ou lendo os seus cadernos, à luz de uma vela. Levanta-se à meia-noite e acorda os capelães para se confessar; às vezes clama em vão — eles fingem que não o ouvem. Para o fim dos seus dias confessa-se duas vezes por dia e não consente que o confessor o abandone um instante que seja. Depois da sua morte encontrou-se um armário cheio destes cadernos com as listas dos seus pecados.

A casa do Luxemburgo e os seus amigos esforçaram-se por que ele fosse canonizado. A solicitação foi feita a Avinhão pelo próprio rei e patrocinada pela Universidade de Paris e pelo cabido de Notre-Dame. Os mais importantes nobres da França compareceram como testemunhas no grande processo de 1389; André do Luxemburgo, Luís de Bourbon, Enguerrand de Coucy. Se bem que a canonização não fosse alcançada devido à negligência do papa (a beatificação só se efectuou em 1527), a veneração de Pedro do Luxemburgo propagou-se imediatamente, multiplicaram-se os milagres em Avinhão, no local onde ele fora sepultado. Ali fundou o rei um convento de Celestinos à semelhança do de Paris, pois esse fora o santuário favorito da alta nobreza e aquele que Pedro frequentara enquanto jovem. A primeira pedra foi colocada pelos duques de Orleães, de Berry e de Borgonha.

Outro caso pode servir para ilustrar as relações dos príncipes com os santos: S. Francisco de Paula na corte de Luís XI. É bem conhecido o tipo de piedade que caracterizava este rei para que necessitemos de descrevê-la. Luís XI, «que comprou a graça de Deus e da Virgem Maria por mais dinheiro do que jamais o fizera rei nenhum», era dado ao mais rude feiticismo. A sua paixão pelas relíquias, peregrinações e procissões aparece-nos quase totalmente desprovida do verdadeiro sentimento da piedade, e mesmo de respeito. Utilizava os objectos sagrados como se fossem medicamentos caros. Sentindo a morte aproximar-se mandou vir de todas as partes do mundo relíquias extraordinárias. O papa mandou-lhe o corporal de S. Pedro. O próprio grão-turco ofereceu-lhe uma

colecção de relíquias que se encontravam ainda em Constantinopla. Numa mesa do seu quarto estava a Sainte Ampoule, o vaso em que se levavam os santos óleos para as cerimónias da coroação, e que nunca anteriormente havia saído de Reims. Segundo Commines, o rei queria beneficiar das virtudes milagrosas desse óleo untando todo o corpo. A cruz de S. Laudo veio propositadamente de Angers para sobre ela fazer um juramento, pois ele fazia distinção entre o juramento pronunciado sobre uma ou outra relíquia. São atitudes que nos lembram os tempos merovíngios.

À sua fervente veneração pelas relíquias mistura-se o gosto de coleccionador. Corresponde-se com Lourenço de Médicis acerca do anel de S. Zenobio e do *Agnus Dei*, isto é, uma das figuras talhadas no tronco fibroso de um feto asiático e ao qual se atribuem virtudes medicinais. Em Plessisles-Tours os devotos, mandados vir para fazer preces pelo rei, misturavam-se com músicos de todas as espécies. «Nesse tempo o rei mandara vir muitos tocadores de instrumentos desde os baixos aos maviosos, e que ele mandava alojar em S. Cosme, próximo de Tours, num total de cento e vinte, entre eles muitos pastores da região do Poitou, os quais muitas vezes tocavam diante do quarto do rei (embora não o vissem), a fim de que dos ditos instrumentos pudesse ele tirar prazer e afastar o sono. E, por outro lado, ele mandara também vir grande número de beatos, homens e mulheres, e pessoas devotas tais como eremitas e criaturas santas, com a obrigação de fazerem preces incessantes para que ele não morresse e vivesse mais tempo.»

S. Francisco de Paula, o eremita da Calábria que ultrapassara os frades franciscanos em humildade fundando a ordem dos

Mínimos, fora literalmente uma aquisição do real coleccionador. Depois de ter falhado nas negociações com o rei de Nápoles, conseguiu a sua diplomacia, com a intervenção do Papa, a vinda do homem miraculoso. Uma nobre escolta o trouxe de Nápoles, bem contra sua vontade. O seu feroz ascetismo faz-nos lembrar o dos santos bárbaros do século X, S. Nilo e S. Romualdo. Foge mal vê uma mulher. Desde a mocidade não mais pegara em moeda alguma. Dorme de pé ou apenas apoiado; deixa intonsos o cabelo e a barba. Não come carne e só aceita raízes. O rei, já então doente, apoquenta-se com a procura de alimentos para esse santo excepcional. «Monsenhor de Genas, peço-lhe que me mande limões e laranjas doces, peras moscatéis e pastinacas, que são para o santo homem que não come carne nem peixe; e com isso me dará grande satisfação.» Na corte era conhecido apenas por «o santo-homem», e de tal modo que o próprio Commines parece ignorar-lhe o nome apesar de o ter visto muitas vezes. O rei, por instigações de Jacques Coitier, seu médico, manda espiar o homem de Deus e submetê-lo a pro-vas. Commines fala dele com prudente reserva. Não obstante afirmar que nunca tinha visto um homem «de vida tão santa nem pessoa em quem o Espírito Santo pareça mais falar pela sua boca», conclui: «Ele vive ainda, de

forma que pode mudar, para melhor ou pior, e por isso me calo, pois muitos escarnecem da vinda deste eremita a quem chamam 'o santo-homem'». É de notar que teólogos de bastante saber como Jan Standonck e Jean Quentin, que vieram de Paris para lhe falar acerca da fundação de um mosteiro de Mínimos em Paris, regressaram cheios de admiração.

É significativo que os príncipes do século XV peçam frequentemente conselho aos grandes visionários e aos ascetas acerca de assuntos políticos. Assim, Santa Colette era consultada por Filipe, o Bom, e por sua mãe, Margarida da Baviera, e actuou mesmo como intermediária nas controvérsias que opunham entre si as Casas de França, de Sabóia e de Borgonha. A sua canonização foi pedida com piedosa insistência pelos duques de Borgonha.

Mais importante ainda foi o papel exercido por Dinis, o Cartuxo. Ele esteve também muitas vezes em contacto com a casa de Borgonha. Obcecado pelo medo de catástrofes iminentes como a conquista de Roma pelos turcos, pediu ao duque que organizasse uma cruzada. Dedicou-lhe um tratado sobre o governo dos príncipes. Aconselhou o duque de Guelders no conflito com o filho. Muitos nobres, clérigos e burgueses vêm consultá-lo à sua cela de Ruremonde, onde é constantemente procurado para resolver dúvidas, dificuldades e casos de consciência.

Dinis, o Cartuxo, ou de Rickel, é o tipo mais completo de religioso entusiasta nos fins da Idade Média. A sua classe mental e a energia despendida em diversos sentidos são incomparáveis. Aos místicos transportes, feroz ascetismo, contínuas visões e revelações junta ele uma imensa actividade como escritor teológico. A sua obra enche quarenta e quatro volumes *in quarto.* Toda a teologia medieval se concentra nele como os rios de um Continente afluem a um mesmo estuário. *Qui Dionysium legit nihil no legit*[1], dizia a teologia do século XVI. Ele resume, conclui, mas não cria. Tudo o que os seus antecessores pensaram é por ele reproduzido num estilo fácil e simples. Ele próprio escreveu todos os seus livros, os reviu, corrigiu, subdividiu e iluminou. Nos últimos tempos da sua vida deliberadamente pousou a pena. *Ad securae taciturnitatis portum me transferre intendo*[2].

Nunca soube o que era repousar. Todos os dias recitava o saltério quase todo ou, pelo menos, metade. Reza constantemente, enquanto se veste ou trata de qualquer coisa. Quando outros vão dormir, depois das matinas, conserva-se ele acordado. Grande e forte, expõe impunemente o corpo a todas as espécies de provações. Costuma dizer: «Tenho uma cabeça de ferro e um estômago de bronze.» Alimenta-se, de preferência, de carne estragada.

---

[1] Aquele que ler Dinis lê tudo.

[2] Vou agora entrar no porto da sossegada taciturnidade.

A enorme soma de meditação teológica e especulação que ele levou a cabo não foi o fruto de uma vida sossegada de estudo; foi conseguida em meio de violentos choques e emoções. As visões e as revelações são para ele experiências correntes. Cai muitas vezes em êxtase especialmente quando ouve música, ou na companhia de nobres que escutam o seu conselho. Em criança levantava-se nas noites de luar, julgando que eram horas de ir para a escola. Era gago. Perante uma moribunda descobre que o quarto está cheio de demónios que lhe tiram das mãos o bordão. Conversa constantemente com os mortos. Quando lhe perguntam se ele tem, muitas vezes, aparições de pessoas mortas, responde: «Sim, centenas de vezes.» Apesar de estar constantemente ocupado com as experiências sobrenaturais não gosta de falar delas, envergonha-se dos êxtases que lhe granjearam o título de *doctor ecstaticus.*

A grande figura de Dinis, o Cartuxo, do mesmo modo que a do taumaturgo Luís XI, não escapou à suspeita e aos motejos. Porque a atitude mental do século XV para com as mais elevadas manifestações religiosas do século é a um tempo cheia de entusiasmos e de dúvidas.

14 - SENSIBILIDADE E IMAGINAÇÃO RELIGIOSAS

Depois que o suave misticismo de S. Bernardo, no século XII, iniciou uma ternura patética sobre a Paixão de Cristo, a sensibilidade religiosa da alma medieval não mais cessara de desenvolver-se. O espírito estava saturado dos conceitos de Cristo e da Cruz. Desde tenra idade a imagem da cruz implantava-se no sensível coração infantil tão grande e tão exclusiva que deixava na sombra todas as outras afeições. Quando Jean Gerson era ainda criança viu o pai encostar-se a uma parede, abrir os braços em cruz e dizer: «Foi assim, rapaz, que crucificaram o teu Deus. Aquele que te criou e te salvou.» Diz-nos ele que esta imagem do pai lhe ficou gravada no espírito, tornando-se maior à medida que ele crescia, até à velhice. Por esse facto ele abençoava o pai, que morreu no dia da Exaltação da Cruz. Santa Colette, aos quatro anos, já ouvia a mãe rezar diariamente uma lamentação sobre a Paixão, sentindo na sua carne os açoites e os tormentos. Esta recordação fixou-se no coração hipersensível de Colette com tal intensidade que durante toda a vida, à hora da crucificação, sentia o coração violentamente opresso; e durante a leitura da Paixão sofria mais do que uma mulher com as dores do parto.

Não raro via-se um pregador interromper o sermão durante um quarto de hora e permanecer silencioso com os braços em cruz.

A alma estava tão impregnada da concepção da Paixão que bastava a mais remota analogia para evocar na memória a figura de Cristo. Uma pobre freira que leva lenha para a cozinha imagina-se transportando a cruz; uma cega que lava a roupa toma a selha pela mangedoura e a casa de lavar pelo presépio.

Esta sensibilidade religiosa levada ao extremo revela-se por um chorar copioso. «A devoção», diz Dinis, o Cartuxo, «é uma espécie de ternura do coração, que facilmente se comove até às lágrimas. Devemos pedir a Deus que nos dê o baptismo diário das lágrimas.» Elas são as asas da oração e, segundo S. Bernardo, o vinho dos anjos. Devemos abandonar-nos à graça das lágrimas meritórias, estar prontos a chorá-las e deixar-nos ser por elas transportados, todos os dias do ano, mas especialmente durante a Quaresma, para podermos dizer como o salmista: *Fuerunt mihi lacrimae meae panis die ac nocte.* Por vezes elas vêm tão facilmente que rezamos soluçando e gemendo. Se elas não vierem não devemos forçá-las, mas nesse caso contentar-nos com as lágrimas do coração. Em presença de outros devemos evitar estes sinais de devoção extraordinária.

Vicente Ferrer chorava tanto quando fazia a consagração da hóstia que toda

a congregação se desfazia também em lágrimas a ponto de ocasionar uma lamentação geral como se se estivesse na casa de um morto.

A devoção popular em França não apresentava a forma especial que notamos nos Países Baixos, onde estava, por assim dizer, estandardizada, no movimento pietista dos Irmãos da Vida em Comum e dos cónegos regulares da Congregação de Windesheim. Foi deste círculo que proveio a *Imitação de Cristo.* As regras a que o devoto holandês se submetia davam à sua piedade uma forma convencional e preservavam-na dos perigosos excessos de fervor. A devoção dos Franceses, se bem que muito semelhante, conservou mais o seu carácter espasmódico e apaixonado e levou mais facilmente às aberrações fantásticas nos casos em que não se desvaneceu rapidamente.

Em nenhum outro documento notamos este carácter mais perfeitamente do que nos escritos de Gerson. O chanceler da Universidade era o grande dogmático e censor moral do seu tempo. O seu espírito prudente, escrupuloso, levemente académico, era admiravelmente dotado para fazer a distinção entre a verdadeira piedade e a exagerada manifestação religiosa. Era esta, na verdade, a sua verdadeira ocupação. Benevolente, sincero, puro, possuía esse cuidado meticuloso da forma que trai por vezes a origem modesta no caso do homem que subiu, à custa dos seus próprios talentos, até ao nível de uma mentalidade aristocrática. Ele era um psicólogo nato e tinha um fino sentido do estilo — sentido esse que é afim do desejo de ortodoxia.

No Concílio de Constança defendeu Gerson os Irmãos da Vida em Comum contra quem um dominicano de Groningen lançou a acusação de heresia. E ele tinha bem a consciência dos perigos que uma excessiva devoção popular faziam correr à Igreja. Pode portanto parecer estranho que tanta vez desaprove no seu próprio país as manifestações de piedade que reaparecem nessa autêntica *devotio moderna* dos Países Baixos e sobre as quais lançou o manto da sua autoridade. A explicação reside em que os devotos franceses não tinham organização e disciplina que os contivesse nos limites do que a Igreja podia tolerar.

«O mundo», dizia Gerson, «aproxima-se do fim, e, tal como um velho tonto, está sujeito a todas as espécies de fantasias, sonhos e ilusões, que podem conduzir muita gente a transviar-se do caminho da verdade. O misticismo prostitui-se. Muita gente se lhe dedica sem conveniente direcção e entrega-se a jejuns demasiadamente rígidos, vigílias excessivas, choros mais que abundantes, perturbadores do cérebro. Inutilmente se lhes prega moderação e que se ponham em guarda contra as tentações do Demónio.» Em Arras, segundo nos conta, visitou ele uma mulher que tinha conquistado a admiração das massas por se manter sem comer durante dias seguidos e contra a vontade do marido. Falou com ela e só lhe encontrou uma obstinação arrogante e vã. A verdade é que depois dos jejuns comia com insaciável voracidade; a sua face mostrava indícios de loucura

iminente. Cita ele também o caso de um epiléptico para quem cada uma das guinadas nos seus calos era o sinal de que a sua alma lhe descia ao Inferno.

Gerson não dava importância às visões e revelações em voga no seu tempo, nem mesmo às de Brígida da Suécia e de Catarina de Siena. Tinha ouvido tantas histórias daquele género que perdera toda a confiança nelas. Este afirmava que viria a ser papa. Aquele julgava-se predestinado, primeiro, a tornar-se papa, e depois Anticristo, de modo que queriam matar-se para salvar a Cristandade de tal catástrofe.

«Nada há mais perigoso», diz Gerson, «do que a devoção ignorante. Os pobres devotos, ao aprenderem que o coração de Maria exultava no seu Deus, esforçam-se por exultar também; apelavam para toda a espécie de imagens sem saber distinguir a verdade da ilusão, e tomavam-nas todas como provas milagrosas de grande devoção.»

«A vida contemplativa tem grandes perigos», continua ele: «tem levado muitas pessoas à loucura e à melancolia.» Gerson conhecia as relações que existiam entre os jejuns e as alucinações, e entreviu o papel que o jejum desempenhava na prática da magia.

Mas onde estava um homem com a subtileza psicológica de Gerson para traçar, nas manifestações de piedade, a linha de demarcação entre o que é sagrado e louvável e o que é inadmissível? O ponto de vista dogmático não bastava. Era-lhe fácil a ele, teólogo profissional, apontar os casos onde havia desvios do dogma. Mas ele bem sentia que, no que diz respeito às manifestações de piedade, eram as considerações de ordem ética que deviam orientar os nossos juízos, e que se tratava de uma questão de grau e de gosto. «Não há virtude mais desprezada nestes tempos do cisma», diz Gerson, «do que a discrição.»

A Igreja na Idade Média tolerava muitas extravagâncias religiosas desde que não conduzissem a novidades de espécie revolucionária em pontos de moral ou de doutrina. Enquanto se confinasse dentro dos limites das fantasias hiperbólicas e dos êxtases a emoção superabundante não constituía perigo. Por isso muitos santos eram notórios pela sua reverência fanática pela virgindade, que tomava a forma de verdadeiro horror por tudo quanto se relacionasse com o sexo. Santa Colette é um exemplo. Ela apresenta todas as particularidades daquilo a que William James chamou «a condição teopática». A sua sensibilidade era imensa. Não podia suportar nem a luz nem o calor do fogo, apenas a luz das velas. Tinha uma aversão exagerada pelas moscas, lesmas e formigas, pelo lixo e maus cheiros. A sua repugnância pelas funções sexuais inspirava-lhe grande desgosto pelos santos que se haviam casado e levou-a a só admitir virgens na sua congregação. A Igreja louvou sempre estas tendências, tendo-as por edificantes e meritórias.

Por um lado esse mesmo sentimento tornou-se perigoso logo que os fanáticos da castidade, não contentes com encerrarem-se na sua esfera pessoal de pureza, quiseram aplicar tais princípios à vida eclesiástica e social. Por várias vezes foi a Igreja obrigada a desautorizar estes violentos oponentes da validade dos sacramentos administrados por padres que praticavam a fornicação, pelo duplo motivo de que a doutrina católica sempre separara a santidade do ofício da dignidade pessoal do oficiante e porque sabia não ter forças para arrancar o mal pela raiz. Jean de Varen-nes foi um teólogo esclarecido e um pregador famoso. Capelão do jovem cardeal do Luxemburgo em Avinhão, parecia destinado às altas dignidades eclesiásticas quando subitamente renunciou a todos os benefícios com excepção de um canonicato em Nossa Senhora de Reims, abandonou o seu padrão de vida e foi para Saint-Lié, sua terra natal, onde começou a pregar e a seguir uma vida de santidade. «Era muito visitado pelo povo, que de todos os países vinha vê-lo em virtude da vida simples, nobre e absolutamente honesta que levava.» Não tardou a ser chamado «o santo de Saint-Lié» e a ser visto como um futuro papa, um enviado de Deus, um ser divino. Toda a França fala dele.

Ora, na pessoa de Jean de Varennes a paixão da pureza sexual toma um aspecto revolucionário. Ele reduz todos os males da Igreja a um único, o da luxúria. O seu programa extremista para o restabelecimento da castidade não se limita a abranger o clero. Quanto aos padres não castos denega a eficácia dos sacramentos que eles administram — tese antiga e temível a que a Igreja mais de uma vez teve de fazer face. Segundo ele não podia ser permitido a um padre viver na mesma casa com uma irmã ou com uma mulher de idade madura. E além disso ataca a imoralidade em geral. Atribui vinte e três pecados diferentes ao estado matrimonial. Quer que o adultério seja punido segundo a lei antiga; o próprio Cristo teria mandado atirar pedras à mulher adúltera se estivesse certo de que ela cometera o pecado. Afirma que não há uma única mulher casta e que nenhum bastardo pode viver uma vida sã e obter a salvação. Na sua veemente indignação prega a resistência às autoridades eclesiásticas, ao arcebispo de Reims em particular. «Ao lobo, ao lobo», gritava ele ao povo, que bem compreendia a que lobo ele queria referir-se, e repetia com manifesta satisfação: *«Hahay, aus leus, aus leus, mes bonés gens, aus léus»*. E o arcebispo mandou encerrar Jean de Varennes numa horrível prisão.

Esta severidade contra todas as tendências revolucionárias de espécie doutrinária contrasta com a indulgência que a Igreja mostra em face das extravagâncias da imaginação religiosa, por exemplo as fantasias ultra-sensuais que diziam respeito ao amor divino. Era necessária a perspicácia psicológica de um Gerson para perceber que também ali a fé estava ameaçada de um perigo moral e doutrinal.

O estado espiritual chamado *dulcado Dei*, a doçura das delícias do amor de Cristo, era, no fim da Idade Média, um dos mais activos elementos da vida

religiosa. Os adeptos da *devotio moderna* dos Países Baixos sistematizaram-na, por isso a tornaram um tanto inócua. Gerson, que desconfiava dela, analisou-a no tratado *De diversis diaboli tentationibus* e noutros trabalhos. Diz ele: «Não bastaria um dia para enumerar as incontáveis tolices dos amantes, melhor direi, dos insensatos: *amantium, immo et amentium.»* Ele conhecia o perigo por experiência, porque a ele próprio certamente se referia quando descreveu o caso de uma amizade espiritual com uma freira, a princípio sem o mais leve traço de inclinação carnal. Uma separação lhe revelou depois a natureza amorosa dessa ligação. E por isso ele tirou daí a inferência: *Amor spiritualts facile labitur in nuduam carnalem amorem*[1], e considerou-se prevenido.

«O Demónio», diz ele, «inspira-nos por vezes sentimentos de imensa e maravilhosa doçura parecidos com a devoção, de modo que tomamos como objectivo a busca de tal delícia e queremos amar a Deus para alcançar aquela. Muitos se têm enganado ao cultivar imoderadamente tais sentimentos; tomaram a louca excitação do seu coração por ardor divino e foram miseravelmente desencaminhados. Outros lutam por alcançar uma completa passividade ou insensibilidade para se tornarem um perfeito objecto de Deus.»

É esta sensação da absoluta anulação do individual, tão saboreada pelos místicos de todos os tempos, que Gerson, como defensor de um misticismo prudente e moderado, não pode tolerar. Uma visionária contou-lhe que na contemplação de Deus o seu espírito foi anulado, realmente reduzido a nada, e depois criado novamente. «Como o sabeis?», perguntou-lhe. «Senti-o», disse ela. O absurdo lógico desta resposta tinha-lhe demonstrado a natureza condenável destas fantasias.

Era perigoso exprimir por palavras tais sensações. A Igreja só podia consenti-las sob a forma de imagens. Catarina de Siena podia bem afirmar que o seu coração se tinha transformado no coração de Cristo. Mas Marguerite Porete, uma adepta da seita dos Irmãos do Espírito Livre, que também alimentavam a crença de que a sua alma se anulara em Deus, foi queimada em Paris.

O que a Igreja acima de tudo receava na ideia da anulação da personalidade era a consequência, aceite pelos extremistas de todas as religiões, de que a alma anulada em Deus, não tendo, por conseguinte, qualquer vontade, deixaria de pecar mesmo que seguisse pelos caminhos do apetite carnal. Quantos pobres ignorantes foram por tais doutrinas arrastados à mais abominável das licenças! Sempre que Gerson trata desta questão dos perigos do amor espiritual ele recorda os excessos dos Bégards e dos Turlupins. Receia uma verdadeira impiedade satânica como a do nobre que ele conta ter confessado a um frade cartuxo que o pecado da luxúria nunca o impedira de amar a Deus; pelo contrário, inflamava-o a procurar e a

[1] O amor espiritual facilmente cai no puro amor carnal.

saborear mais intensamente a doçura do amor divino.

Enquanto os arroubos de misticismo se traduziam em imagens de natureza simbólica, por mais vivas que fossem as suas cores, era relativamente pequeno o perigo que causavam. Ao cristalizarem-se em imagens perdiam parte da sua acção nociva. Deste modo a exuberante exteriorização em imagens daquela época inutilizava em certa medida as mais perigosas tendências da vida religiosa de então, por mais bizarras que pareçam a nossos olhos. Jan Brugman, um popular pregador holandês, podia impunemente comparar Jesus, ao tomar a forma humana, a um bêbedo que se esquece de si mesmo, não vê o perigo, e dá tudo o que possui. «Oh, não estava Ele completamente bêbedo quando o amor O levava dos altos Céus a descer a este vale tão baixo da Terra?» Ele vê-o no Céu distribuindo vinho aos profetas, «e eles bebiam até fartar, e David com a harpa saltava diante da mesa como se fosse o bobo do Senhor.»

Não somente o grotesco Brugman mas também o próprio Ruysbroeck gostam de representar o amor divino sob a forma de bebedeira. A fome também servia de símbolo para exprimir as relações da alma com Cristo. Ruysbroeck em *O Ornamento do Casamento Espiritual,* diz: «Começa aqui a fome eterna que nunca é saciada; é uma avidez interior e um desejo do poder amoroso e do espírito criado, por um bem incriado... Aqueles que o sentiram são os mais pobres dos homens, porque estão ansiosos e vorazes e a sua fome é insaciável. Por mais que comam, e bem, nunca se saciam, pois a sua fome é eterna.» A metáfora pode ser invertida de modo que é Cristo quem tem fome, como em *O Espelho da Salvação Eterna.* «A sua fome é imensamente grande; ele consome-nos até ao fim, visto que Ele é um glutão insaciável com uma fome voraz; devora até à medula dos nossos ossos... Primeiro Ele prepara a Sua refeição e no Seu amor queima todos os nossos pecados e faltas. A seguir, quando já estamos purificados e assados no fogo do amor, Ele abre a sua boca como um ser faminto que quisesse tudo engolir».

Se insistirmos nos pormenores da metáfora encontramo-nos perante o ridículo: «Haveis de comê-lo assado no fogo, bem cozido, não todo consumido ou queimado», diz-se em *O Livro do Medo Amoroso,* de João Berthelemy, ao falar da Eucaristia. «Porque tal como o cordeiro da Páscoa era cozido e assado entre duas fogueiras de lenha ou de carvão, assim também o suave Jesus de Sexta-Feira Santa foi posto no espeto da digna cruz e atado entre os dois fogos da Sua horrorosa morte e paixão e da tão ardente caridade e amor que Ele sentiu pelas nossas almas e pela nossa salvação; como se Ele fosse assado e cozido lentamente para nos salvar.»

A infusão da graça divina é descrita sob a imagem da absorção de alimentos ou do banho que se toma. Uma freira sente-se afogada no sangue de Cristo e desmaia. Todo o sangue, quente e vermelho, das cinco chagas, penetrou

pela boca do beato Henri Suson até ao coração. Catarina de Siena bebeu da chaga do lado. Outros beberam do leite da Virgem, como S. Bernardo, Henri Suson, Alain de la Roche.

O bretão Alain de la Roche, dominicano, nascido por volta de 1428, é um representante característico da devoção fantasista tanto ultraconcreta, como ultra-imaginativa. Ele foi promotor zeloso do uso do rosário e com esse ñm fundou a confraria universal do Saltério de Nossa Senhora. A descrição das suas numerosas visões caracteriza-se ao mesmo tempo por um excesso de imaginação sexual e pela ausência de genuína emoção. O tom apaixonado que, nos grandes místicos, torna suportáveis estas imagens sensuais da fome e da sede, do sangue e da volúpia, falta nele completamente. O simbolismo do amor espiritual tornou-se nele um simples processo mecânico. É a decadência do espírito medieval. Voltaremos a falar deste assunto.

Ora, ao passo que o simbolismo celestial de Alain de la Roche parece artificial, as suas visões do Inferno são caracterizadas por uma monstruosa realidade. Ele vê os animais representativos dos vários pecados dotados de horríveis aparelhos genitais e lançando torrentes de fogo que obscurecem a Terra com fumo. Vê a prostituta da apostasia conceber os apóstatas, ora devorando-os e vomitando-os, ora beijando-os e acarinhando-os como uma mãe.

Este é o reverso das doces fantasias do amor espiritual. A imaginação humana continha, como inevitável complemento da suavidade das visões celestiais, uma massa negra de concepções demonológicas que também buscam expressão na linguagem da sensualidade ardente. Alain de la Roche forma o elo de ligação entre o calmo e suave pietismo da *devotio moderna* e o mais negro horror produzido pelo espírito medieval no declínio: a perseguição à bruxaria que veio a desenvolver-se em sistema de zelo teológico e de severidade judicial. Frequentador e amigo dos cónegos da Congregação de Windesheim e dos Irmãos da Vida em Comum, em casa de quem morreu, em Zwolle, em 1475, ele foi ao mesmo tempo o preceptor de Jacob Sprenger, dominicano como ele, e não somente um dos autores de *Malleus maleficarum* mas também o propagador na Alemanha da Irmandade do Rosário, fundada por Alain.

15 - O SIMBOLISMO NO DECLÍNIO

Como vimos, a emoção religiosa tendia a transformar-se em imagens. O mistério parecia tornar-se sensível quando revestido de uma forma representável. A necessidade de adorar o inefável sob formas visíveis não cessava de criar novas figuras. No século XIV a cruz e o cordeiro já não bastavam para as efusões do amor transbordante que se oferecia a Jesus; a eles se junta a adoração do nome de Jesus, que ameaça por vezes eclipsar o da própria cruz. Henri Suson manda tatuar o nome de Jesus sobre o coração e compara-se ao amante que usa o nome da amada bordado nas vestes. Bernardino de Siena, ao terminar um sermão comovedor, acende duas velas e mostra à multidão um painel de quase um metro de comprido tendo escrito sobre fundo azul o nome de Jesus em letras de ouro envolto em raios de sol. O povo que enchia a igreja ajoelhou-se e chorou emocionado. O costume espalha-se principalmente entre os pregadores franciscanos. Dinis, o Cartuxo, é representado numa gravura exibindo, com os braços erguidos, um desses painéis. O sol que encima as armas da cidade de Genebra provém deste costume. As autoridades eclesiásticas olham o caso com suspeita; falou-se de superstição e idolatria; houve tumultos de protesto; Bernardino teve de comparecer perante a Cúria e o uso foi proibido pelo Papa Martinho V. Pela mesma altura foi introduzida no ritual, com sucesso, uma forma de adorar Cristo sob um signo visível, a custódia. A isto também a Igreja se opôs de início; o uso da custódia foi originariamente proibido excepto durante a semana de Corpus Christi. Tomando a forma de um sol radiante em vez da primitiva forma de uma torre, a custódia não era muito diferente do painel com o nome de Jesus que teve a desaprovação da Igreja.

A abundância de imagens em que o pensamento religioso se arriscava a dissolver-se teria produzido apenas uma fantasmagoria caótica se a concepção simbólica não a tivesse envolvido num vasto sistema onde cada figura tinha o seu lugar.

De nenhuma outra verdade era o espírito medieval mais consciente do que da frase de S. Paulo: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tune autem facie ad fadem*[1]. A Idade Média nunca esqueceu que todas as coisas serão absurdas se o seu significado se limitar à sua função imediata e à sua fenomenalidade e se, pela sua essência, não alcançar um mundo para além deste. Esta ideia de um

[1] Porque agora vemos através de um espelho, obscuramente; mas depois veremos face a face.

significado mais profundo para as coisas correntes é-nos familiar independentemente das concepções religiosas; um sentimento vago que nos invade em certos momentos ao ouvir cair gotas de chuva nas folhas das árvores ou vendo incidir a luz na mesa em que trabalhamos. Tais sensações podem tomar a forma de uma opressão mórbida que faz parecer todas as coisas cheias de ameaças ou enigmas e que é imperativo decifrar, ou podem ser recebidas como fonte de tranquilidade e de confiança, penetrando-nos o sentido de que a nossa própria vida está também relacionada com o culto significado do mundo. Quanto mais esta percepção converge para a absoluta Unidade de onde todas as coisas dimanam tanto mais cedo a intuição de um momento lúcido tenderá a converter-se em convicção permanente. «Cultivando o sentido permanente das nossas relações com o poder que criou todas as coisas tornamo-nos mais receptivos à sua repetição. A face externa da natureza não necessita de mudar, mas as significações mudam. O que estava morto voltou à vida. É como a diferença que existe entre olhar para uma pessoa sem amor ou para a mesma pessoa com amor... Quando vemos todas as coisas em Deus e com Ele as relacionamos, poderemos ler nas coisas vulgares significações de ordem superior.»[1]

Aí reside o fundo psicológico de onde provém o simbolismo. Em Deus nada é vazio de sentido: *«nihil vacuum noque sine signo apud Deum»,* disse Santo Ireneu. A convicção de que tudo tem uma significação transcendente procurará formular-se. Em volta da figura da Divindade cristaliza-se um impotente sistema de figuras simbólicas, todas com Ela relacionadas, visto que todas as coisas d'Ela extraem o seu significado. O mundo desdobra-se como um vasto sistema de símbolos, espécie de catedral de ideias. É a mais rica concepção rítmica do mundo, uma expressão polifónica de harmonia eterna.

Na Idade Média a atitude simbolista estava muito mais em evidência do que a atitude causal ou genética. Não que esta última maneira de conceber o mundo como processo de evolução estivesse completamente ausente. O pensamento medieval também procurava compreender as coisas através das origens. Mas, desprovida de métodos experimentais, e até desprezando a observação e a análise, ficava reduzida à dedução abstracta. Todas as noções a respeito de como uma coisa provinha de outra tomavam a forma simplista da procriação ou ramificação. A imagem de uma árvore ou uma genealogia bastavam para representar qualquer relação de origem e causa. Uma *arbor de origine júris et legum,* por exemplo, classificava todo o direito sob a forma de uma árvore com numerosos ramos. Devido aos seus métodos primitivos o pensamento evolucionista da Idade Média estava destinado a ficar esquemático, arbitrário e estéril.

Do ponto de vista causal o simbolismo apresenta-se como uma espécie de

[1] W. James, Variedades de Experiência Religiosa.

curto-circuito do pensamento. Em vez de observar a relação de duas coisas procurando os caminhos invisíveis da suas dependências causais, o pensamento dá um salto e descobre a relação, não como um enlace de causa e efeito, mas como uma ligação de significado e de finalidade. Uma ligação deste género poderá ser convincente se as duas coisas tiverem uma qualidade comum essencial que possa ser relacionada com um valor de ordem geral. Ou, para empregarmos a terminologia da psicologia experimental: toda a associação mental baseada numa semelhança qualquer pode imediatamente determinar a ideia de uma conexão essencial e mística. Pode isto parecer uma pobre função mental. Revela-se, além disso, uma função muito primitiva se a encararmos de um ponto de vista etnológico. O pensamento primitivo é caracterizado por uma fraqueza geral na percepção do exacto limite entre os diversos conceitos, de modo que tende a englobar na noção de uma coisa determinada todas as noções que se lhe ligam por qualquer relação ou semelhança. E eis-nos assim bem próximos do simbolismo.

É possível, todavia, ver o simbolismo a uma luz mais favorável se abandonarmos um pouco o ponto de vista da moderna ciência. O simbolismo perderá esta aparência de arbitrariedade e de inacabamento se tivermos em conta o facto de que ele está indissoluvelmente ligado à concepção do mundo que na Idade Média se chamou «realismo» e que a moderna filosofia prefere chamar, decerto com menos exactidão, «idealismo platónico».

A associação simbólica fundada nas propriedades comuns pressupõe a ideia de que essas propriedades se confundem com a essência das coisas. A visão de rosas brancas e vermelhas desabrochando entre espinhos fará nascer no espírito medieval uma assimilação simbólica: a de virgens e de mártires irradiando glória entre os seus perseguidores. A assimilação produz-se porque os atributos são os mesmos: a beleza, a ternura, a pureza, as cores das rosas são também as das virgens, e a cor vermelha a do sangue dos mártires. Mas esta similaridade só terá significado místico se o meio termo que relaciona os dois termos do conceito simbólico exprimir uma essencialidade comum aos dois; por outras palavras, se o vermelho e o branco forem qualquer coisa mais do que nomes de uma diferença física de base quantitativa, se forem concebidos como essências, como realidades. O espírito do selvagem, da criança e do poeta nunca os vê de outra forma.

Ora a beleza, a ternura, a brancura, sendo realidades, serão também entidades; e por consequência tudo o que é belo, terno ou branco deve ter uma essência comum, a mesma razão de existência, o mesmo significado perante Deus.

Ao apontar estas fortes relações entre o simbolismo e o realismo (no sentido escolástico) devemos ter o cuidado de não dar muita importância à querela dos universais. Sabemos muito bem actualmente que o realismo que declarava *universalia ante rem* e atribuía a essencialidade e preexistência às ideias

gerais não dominou o pensamento medieval sem luta. Havia também os nominalistas, mas não parece muito arriscado afirmar que o nominalismo nunca foi mais do que uma reacção, uma oposição, uma contracorrente em vã disputa. Como formas filosóficas, tinham começado por fazer-se mutuamente algumas concessões necessárias. O novo nominalismo do século XIV, o dos ocamitas, ou modernos, apenas removeu certos inconvenientes de um extremo realismo que deixou intactos ao relegar o domínio da fé para um mundo além das especulações filosóficas da razão.

Ora foi no domínio da fé que o realismo ganhou, e aí tem de ser considerado mais como atitude mental do que opinião filosófica. Neste sentido mais lato deve ser considerado inerente à civilização da Idade Média e dominando todas as expressões do pensamento e da imaginação. Indubitavelmente o neoplatonismo influenciou fortemente a teologia medieval, mas não foi a causa única do movimento geral «realista» do pensamento. Todo o espírito primitivo é realista no sentido medieval, independentemente de qualquer influência filosófica. Para mentalidades assim tudo o que recebe um nome se torna uma entidade e toma uma forma que se projecta nos Céus. Esta forma será, na maioria dos casos, a humana.

Todo o realismo, no sentido medieval, conduz ao antropomorfismo. Tendo atribuído uma existência real a uma ideia, o espírito tem necessidade de ver esta ideia viva, e só o consegue personificando-a. Assim nasce a alegoria. Não é o mesmo que simbolismo. Este exprime uma relação misteriosa entre duas ideias, ao passo que a alegoria dá uma forma visível à concepção de tais relações. O simbolismo é uma relação profunda do espírito, a alegoria é superficial. Ajuda o pensamento simbólico a exprimir-se, mas ao mesmo tempo compromete-o substituindo uma ideia viva por uma figura. A força do símbolo consome-se na alegoria.

De modo que em si mesma a alegoria implica, logo de início, a normalização, a projecção em superfície, a cristalização. Além disso a literatura medieval tomou-a como um tema gasto da antiguidade decadente. Martianus Capella e Prudentius foram os seus modelos. A alegoria raramente perde o ar de velharia e pedantismo. E no entanto o uso dela foi muito do gosto do espírito medieval. De outro modo, como se explicaria a preferência que durante tanto tempo se deu a essa forma?

O pensamento simbolista permite uma infinidade de relações entre as coisas. Cada coisa pode significar, pelas suas qualidades especiais diferentes, varias ideias, e cada qualidade pode também ter diferentes significados. As mais elevadas concepções podem ter milhares de símbolos. Nada é humilde em demasia para representar e glorificar o que é sublime. A noz significa o Cristo; o núcleo, doce, é a Sua natureza divina, o invólucro verde, externo, a Sua

humanidade e a casca representa a cruz. Assim todas as coisas elevam o pensamento para o que é eterno; sendo pensadas como símbolos do que é superior, numa gradação constante, todas elas se impregnam da glória da majestade divina. Uma pedra preciosa, além do seu esplendor natural, irradia o brilho dos seus valores simbólicos. A assimilação das rosas e da virgindade é muito mais do que uma comparação poética, porque revela a sua essência comum. A lógica do simbolismo cria para cada noção uma harmonia de ideias. A qualidade específica de cada uma perde-se na sua harmonia ideal e o rigor da concepção é temperado pelo pressentimento de uma unidade mística.

Reina a concórdia entre todos os domínios espirituais. O Velho Testamento é a prefiguração do Novo, a história profana reflecte-os a ambos. Em volta de cada ideia agrupam-se outras, formando figuras simétricas como um caleidoscópio. Por fim todos os símbolos se agrupam em volta do mistério central da Eucaristia; e aí existe mais do que a semelhança simbólica, existe a identidade: a hóstia é Cristo e o padre ao absorvê-la torna-se verdadeiramente o sepulcro do Senhor.

Por mais abjecto que o mundo seja em si, torna-se aceitável devido à concepção simbólica. Porque todos os objectos, todas as ocupações, têm um elo místico com o que é sublime e santo, que os enobrece. S. Boaventura identificava simbolicamente o trabalho do artesão com a eterna encarnação do Verbo e a aliança de Deus e da alma. Mesmo o amor profano se liga por simbólicas relações ao divino amor. Deste modo todos os sofrimentos individuais são apenas a sombra do sofrimento divino e toda a virtude uma realização parcial do bem absoluto. O simbolismo, desapegando o sofrimento pessoal e a virtude da esfera do individual para os erguer à esfera do universal, constituiu um salutar contrapeso ao forte individualismo religioso, inclinado à salvação pessoal, tão característico da Idade Média.

O simbolismo religioso ofereceu ainda outra vantagem cultural. À letra do dogma formulado, em si rígida e explícita, juntou, por assim dizer, um acompanhamento musical sob a forma de um florilégio de símbolos, acompanhamento esse que, pela sua perfeita harmonia, permitiu ao espírito transcender as deficiências da expressão lógica.

O simbolismo abriu toda a riqueza das concepções religiosas à arte, que pôde exprimir-se em formas cheias de cor e de som, vagas e implícitas, de modo que por elas as profundas intuições pudessem atingir as regiões do inefável.

No fim da Idade Média o declínio deste modo de pensamento estava já presente. A representação do Universo num grande sistema de relações simbólicas tinha sido já fixada. Mas o hábito de simbolizar manteve-se e juntava novas figuras que eram como flores petrificantes. Em todos os tempos o simbolismo mostrava uma tendência a tornar-se mecânico. Desde que era aceite como

princípio tornava-se um produto não de entusiasmo poético somente mas de raciocínio subtil também, e como tal desenvolvia-se como uma planta parasita, provocando a degenerescência do pensamento.

A associação simbólica baseia-se muita vez na igualdade do número. Uma imensa perspectiva de séries ideais de relações abre-se assim, mas nada mais representa do que exercícios aritméticos. Desse modo os doze meses significarão os apóstolos; as quatro estações, os evangelistas, e o ano significará Cristo. Um aglomerado de sistemas se forma à volta do número sete. Às sete virtudes correspondem as sete súplicas do *Pater*, os sete dons do Espírito Santo, as sete bem-aventuranças e os sete salmos da penitência. Todos estes grupos de sete voltam a relacionar-se com os sete momentos da Paixão e os sete sacramentos. Cada um deles se opõe a um dos sete pecados mortais, que são representados por sete animais e acompanhados por sete doenças.

Um director de consciência como Gerson, de quem se extraem estes exemplos, acentuará o valor moral e prático destes simbolismos. Para um visionário como Alain de la Roche é o elemento estético que predomina. As suas especulações simbólicas são extraordinariamente complicadas e um tanto fictícias. A fim de obter um sistema em que entrem os números dez e quinze representa os ciclos das cento e cinquenta Ave-Marias e dos quinze *Paíers*, que prescreve à sua Confraria do Rosário; junta as onze esferas celestes e os quatro elementos, multiplica-os depois por dez categorias (substância, qualidade, etc). Com esse produto obtém cento e cinquenta hábitos naturais. Da mesma maneira, da multiplicação dos dez mandamentos pelas quinze virtudes resultam os cento e cinquenta hábitos morais. Para chegar ao número das quinze virtudes conta ele, além das três virtudes teologais e das quatro cardeais, as sete virtudes capitais, que somam catorze: restam duas, que são a religião e a penitência, o que faz dezasseis; há pois uma a mais, mas como a temperança da série das virtudes cardeais é idêntica à abstinência da série das capitais, chega-se finalmente ao número quinze. Cada uma destas quinze virtudes é uma rainha que tem o seu leito nupcial numa divisão do *Pater Noster;* cada palavra da Ave-Maria é uma das quinze perfeições da Virgem e ao mesmo tempo uma pedra preciosa, e é capaz de afastar um pecado ou o animal que representa esse pecado. Representam ainda outras coisas: os ramos de uma árvore que sustentam os bem-aventurados ; os degraus de uma escada. Para citar apenas dois exemplos: a palavra «Ave» significa a inocência dai Virgem e o diamante; afasta o orgulho ou o leão, animal que representa o orgulho. A palavra «Maria» designa a sabedoria e o carbúnculo; expulsa a inveja, simbolizada por um cão preto.

Alain fica por vezes emaranhado no seu complicado sistema de simbolismos.

O simbolismo está na verdade gasto. Encontrar símbolos e alegorias tinha-

se tornado um passatempo intelectual sem sentido, uma fantasia oca. A santidade do objecto ainda lhe confere algum valor espiritual. Mas logo que a mania do simbolismo se estende às coisas profanas ou materiais a sua decadência é manifesta. Froissart, em *L´Orloge Amoureus*, compara os pormenores do amor com as várias peças de um relógio. Chastellain e Molinet rivalizam em simbolismo político. Os três estados representam as qualidades da Virgem. Os sete eleitores do Império significam as virtudes; as cinco cidades do Artois e do Hainault que em 1477 ficaram fiéis à casa de Borgonha são as cinco virgens sábias. Na realidade é um simbolismo às avessas; serve-se das coisas de ordem elevada para representar as inferiores, pois estes autores elevam as coisas terrenas ao mais alto nível, empregando as concepções sagradas para simples adorno daquelas.

O *Donatus moralisatus*, atribuído por vezes, erroneamente, a Gerson, misturava a gramática latina com a teologia; o substantivo é o homem, o pronome significa que ele é pecador. O grau mais baixo desta espécie da actividade mental é representado pelas obras *Le Parement et Triumphe des Dames*, de Olivier de la Marche, em que cada peça do trajo feminino simboliza uma virtude — tema também desenvolvido por Coquillart.

> *De la pantouffle ne nous vient que santé*
> *Et tout prouffit sans griefve maladie,*
> *Pour luy donner filtre d'auctorité*
> *Je luy donne le nom d'humilité*[1].

Do mesmo modo os sapatos significam cuidado e diligência, as meias perseverança, a liga resolução, etc.

É claro que aos homens do século XIV este género não parecia tão disparatado como nos parece a nós, pois se assim não fosse não o teriam cultivado com tanto apreço. Somos pois levados a concluir que para os espíritos do declínio da Idade Média o simbolismo e a alegoria não tinham ainda perdido todo o seu vivo significado. A tendência para simbolizar e personificar era tão espontânea que quase todos os pensamentos tomavam logo uma forma figurativa. Pois que todas as ideias se consideravam como entidades e todas as qualidades uma essência, eram elas imediatamente revestidas de uma forma pessoal pela imaginação. Dinis, o Cartuxo, nas suas revelações, vê a Igreja inteiramente sob a forma de uma pessoa, tal como era representada alegoricamente no palco. Uma das suas revelações trata da futura reforma da Igreja expurgada de todos os males que a maculavam tal como a teologia do século XV a antevia. A beleza espiritual desta Igreja santificada revelava-se na sua visão sob a forma de um soberbo e

[1] As pantufas só nos trazem a saúde E todo o proveito sem grande doença. Para lhe dar um pouco de autoridade Dou-lhe o nome de humildade.

precioso paramento maravilhosamente colorido e ornamentado. De outra vez viu a Igreja perseguida; feia, anêmica, enfraquecida. Deus adverte-o de que a Igreja vai falar e Dinis ouve então a voz interior que parecia vir da própria Igreja *quasi ex persona Ecclesiae.* A forma figurativa que o pensamento aqui assume é tão directa e tão suficiente para evocar as desejadas associações que não há necessidade de explicar a alegoria em pormenor. A ideia de um esplêndido paramento é inteiramente adequada à expressão da pureza espiritual; resolveu-se aqui sob a forma de imagem, tal como poderia resolver-se em expressão melódica.

Recordemos mais uma vez as personagens alegóricas do *Roman de la Rose.* Precisamos de fazer um esforço para conceber as figuras do Bom Acolhimento, do Doce Perdão, da Solicitação Humilde. Para os homens da Idade Média essas figuras tinham valor estético e sentimental muito vivo que as colocava quase no mesmo nível das divindades que os romanos concebiam como abstracções: o Pavor e o Palor, a Concórdia, etc. Aos espíritos da Idade Média, o Doce Pensamento, a Vergonha, a Recordação e o resto estavam aureolados de uma existência quase divina. Se assim não fosse o *Roman de la Rose* não conseguiria ler-se. Uma das figuras passou mesmo do seu significado original para outro mais concreto: o Perigo, na linguagem amorosa, queria dizer o marido ciumento.

Recorre-se muitas vezes à alegoria para exprimir um pensamento de especial importância. E assim o bispo de Châlons, querendo dirigir a Filipe, o Bom, uma advertência política muito séria, deu-lha em forma alegórica e apresentou-a ao duque Hesdin, no dia de Santo André, em 1437. «*Haultesse de Signourie*», expulsa do Império, tendo primeiro fugido para França e a seguir para Borgonha, está inconsolável e lamenta-se das armadilhas que lhe tecem a «Incúria do príncipe, a Fraqueza do conselho, a Inveja dos servos, a Exacção dos súbditos» e para se livrar dos quais será necessário opor-lhes a «Vigilância do príncipe», etc. Em resumo, toda a argumentação política tomava a forma de «quadros vivos» em vez do artigo de fundo que serve nos nossos dias. Evidentemente era essa uma maneira de criar uma impressão, e conclui-se que a alegoria tinha ainda uma força sugestiva que temos hoje dificuldade em conceber.

O *Burguês de Paris* no seu diário é um homem prosaico que não se preocupa com ornamentos de estilo. Todavia, quando relata o mais terrível dos acontecimentos, isto é, o assassínio dos borguinhões em Paris, em Junho de 1418, serve-se uma vez da alegoria. «E então levantou-se a deusa da Discórdia, que vivia na torre do Mau Conselho, e acordou a Ira, essa louca, a Cobiça, a Raiva e a Vingança, que pegaram em todas as espécies de armas para expulsar a Razão, a Justiça, a Lembrança de Deus e a Moderação da forma mais vergonhosa.» A sua narrativa das atrocidades cometidas é inteiramente composta à maneira simbólica. «Depois a Loucura, a enraivecida, e o Assassínio e a Chacina, mataram, despedaçaram, chacinaram todos os que encontraram nas prisões e a Cobiça atou

as saias à cintura com a Rapina, sua filha, e o Roubo, seu filho... Depois o mencionado povo continuou guiado pelos seus deuses, a Ira, a Cobiça e a Vingança, que o conduziram às prisões públicas de Paris, etc.»

Porque se serve o autor neste ponto de alegorias? Para dar à sua narrativa um tom mais solene do que o geralmente usado para descrever os acontecimentos quotidianos. Sente a necessidade de olhar para estes factos atrozes como qualquer coisa mais do que crimes praticados por meia dúzia de malfeitores; a alegoria é a sua maneira de exprimir-lhes o sentido trágico.

É precisamente quando a alegoria é usada com mais frequência que se revela o domínio que exercia no espírito do homem medieval. Podemos ainda tolerá-la num quadro vivo onde as figuras convencionais apareçam vestidas de forma fantástica e irreal. Mas o século XV veste as suas figuras alegóricas, ou os santos, à moda da época e tem a faculdade de criar novas personagens para cada pensamento que deseje exprimir. Para contar a moralidade de um jovem estouvado, que deixa arruinar-se pela vida da corte, Carlos de Rochefort, em *1'Abuzé en Cour*, inventa uma série inteiramente nova de personagens, como os da *Rosa* e essas sombrias criações, *Foi cuidier, Folie bombance* (Crendice tola, Exibição fátua), e o resto, são representadas nas miniaturas que ilustram a obra na figura de nobres da época. O próprio Tempo não necessita da barba e da foice e aparece de gibão e de calções. A mesma vulgaridade do aspecto dessas alegorias, eis precisamente o que demonstra a sua vitalidade.

Podemos compreender que uma forma humana seja atribuída a virtudes ou sentimentos, mas o espírito medieval não hesita em alargar o processo a noções que para nós nada têm de pessoal. A personificação da Quaresma foi muito usada de 1300 por diante. Encontramo-la num poema, *La Bataille de Karesme et de Charnage*, tema que Pieter Brueghel muito mais tarde ilustrou com a sua bizarra fantasia. Há um provérbio que diz: *Quaresme fait ses flans la nuit de Pasques*[1]. Em certas cidades da Alemanha do norte uma boneca chamada Quaresma era dependurada no coro da igreja e descida durante a missa na Quarta-Feira de Cinzas.

Havia diferença entre a ideia que o povo formava dos santos e as personagens puramente simbólicas? Sem dúvida os primeiros eram reconhecidos pela Igreja, tinham um carácter histórico e estátuas de pedra ou de madeira, mas os últimos tinham relações com a fantasia viva e podemos perguntar-nos se para a imaginação popular o Bom Acolhimento ou o Falso Semblante não tinham uma aparência tão real como Santa Bárbara e S. Cristóvão.

Por outro lado não há verdadeiro contraste entre a alegoria medieval e a mitologia do Renascimento. As figuras mitológicas são mais velhas do que o

[1] A Quaresma coze os seus bolos na noite de Páscoa.

Renascimento. Vénus e a Fortuna, por exemplo, nunca tinham completamente desaparecido, e a alegoria, por sua vez, mantém-se em voga por muito tempo depois do século XV, especialmente na literatura inglesa. Nas poesias de Froissart, o Doce Semblante, a Recusa, o Perigo, a Desculpa, discutem com figuras mitológicas como Atropos, Cloto, etc. A princípio as últimas são menos vivas e coloridas do que as alegorias; são ocas e sombrias e nada têm de clássico. Gradualmente o sentimento renascentista modificou-as inteiramente. Os seres do Olimpo e as ninfas levam a melhor e as personagens alegóricas desvanecem-se à medida que a glória poética da Antiguidade mais se faz sentir.

O simbolismo, com a sua serva alegoria, torna-se um passatempo intelectual. A mentalidade simbólica era um obstáculo ao desenvolvimento do pensamento causal, visto que as relações causais e genéticas deviam parecer insignificantes ao pé das ligações simbólicas. E assim o simbolismo sagrado das duas luminárias e das duas espadas barrou o caminho, durante muito tempo, à crítica histórica e jurídica da autoridade papal. Porque simbolizar o Papado e o Império pelo Sol e a Lua ou pelas duas espadas trazidas pelos Discípulos era muito mais impressionante para o espírito medieval; revelava o fundamento místico dos dois poderes e estabelecia a precedência directa de S. Pedro. Dante, a fim de investigar o fundamento histórico do primado do Papa, teve primeiro de negar a validade do simbolismo.

Não estava muito longe o tempo em que o povo se aperceberia dos perigos do simbolismo, em que as alegorias arbitrárias e fúteis cairiam no desagrado e seriam rejeitadas como entraves do pensamento. Lutero apoucou-as numa invectiva apontada às grande luzes da teologia escolástica: Boaventura, Guilherme Durand, Gerson, Dinis, o Cartuxo. «Estes estudos alegóricos», exclama ele, «são trabalho de pessoas desocupadas. Pensareis que me seria difícil entregar-me ao jogo das alegorias a respeito de qualquer coisa criada? Quem haverá tão pobre de espírito que não possa exercitar-se nisso?»

O simbolismo era uma defeituosa tradução em imagens de relações, pressentidas por intuição, análogas às que a música nos revela. *Videmus num per speculum in aenigmate.* O espírito humano sentia estar em face de um enigma, mas apesar disso continuava a procurar discernir as figuras do espelho, explicando imagens por outras imagens. O simbolismo era como um segundo espelho que se opunha ao do próprio mundo dos fenómenos.

16 - OS EFEITOS DO REALISMO

Tudo quanto podia ser pensado tomava a forma de imagem: a concepção tinha-se tornado quase inteiramente dependente da imaginação. Ora um idealismo sistemático de mais (era esse o significado do realismo na Idade Média) dá à concepção do mundo demasiada rigidez. As ideias, sendo concebidas como entidades e adquirindo apenas importância pelas suas relações com o absoluto, facilmente vêm a ser consideradas como estrelas fixas no céu do pensamento. Quando definidas só servem para ser classificadas segundo normas puramente dedutivas. Fora das regras da lógica não dispomos de correctivo para apontar um erro de classificação e o espirito ilude-se quanto ao valor das próprias observações e quanto à certeza do sistema.

Quando o homem da Idade Média quer conhecer a natureza ou a razão de uma coisa não a observa para lhe analisar a estrutura íntima, nem para inquirir sobre as suas origens; olha antes para o céu, onde ela brilha como ideia. Quer se trate de uma questão política, moral ou social o primeiro passo a dar é reduzi-la sempre ao seu princípio universal. Mesmo ninharias e coisas vulgares são observadas deste ângulo. Assim, debatia-se uma questão na Universidade de Paris: devia exigir-se o pagamento de taxas pelo grau de licenciatura? O chanceler pensava que sim: Pierre d'Ailly interveio a defender o ponto de vista oposto. Porém não se baseou em argumentos jurídicos ou históricos mas sim numa aplicação do texto: *Radix omnium malorum cupiditas*[1]. E daí, segundo uma exposição inteiramente escolástica, deduz a prova de que a mencionada exacção é simoníaca, herética e contrária às leis de Deus e da natureza. É esse aspecto que tanta vez nos desorienta e enfastia quando. analisamos as argumentações medievais: são sempre dirigidas aos espaços celestes e perdem-se logo de inicio em generalidades morais e «exemplos» da Escritura Sagrada.

Este idealismo profundo e sistemático manifesta-se a cada passo. Há um ideal para cada ofício, dignidade ou estado, segundo o qual cada um tem de orientar-se o mais rigorosamente que puder. Dinis, o Cartuxo, numa série de tratados, *De vita et regimine episcoporum, archidiaconorum, etc, etc.,* indicava a toda a gente — bispos, cónegos, padres, estudantes, príncipes, nobres, cavaleiros, mercadores, maridos, viúvas, raparigas, frades — a forma ideal de se conduzirem na vida profissional e a maneira de santificarem a sua vocação ou condição

[1] A cobiça é a raiz de todos os males.

vivendo para esse ideal. A sua exposição de preceitos morais, porém, resulta abstracta e geral; nunca consegue pôr-nos em contacto com as realidades das ocupações nem vai ao âmago da vida a que se refere.

Esta tendência para reduzir todas as coisas a um tipo geral tem sido considerada como uma fraqueza fundamental da mentalidade da Idade Média impedindo-a de discernir e descrever os caracteres individuais. Partindo desta premissa, justificar-se-ia a bem conhecida afirmação de que foi no Renascimento que teve origem o individualismo. Mas no fundo esta antítese é inexacta e enganosa. Era deliberadamente e de propósito firme que os homens da Idade Média desprezavam as qualidades individuais e as delicadas distinções das coisas, independentemente da sua capacidade de observar os traços específicos delas. O que lhes interessava era ligá-los sob um princípio geral. Esta tendência mental é o resultado de um profundo idealismo. Sente-se uma imperiosa necessidade de ver o sentido geral, a sua relação com o absoluto, o significado último de cada coisa. Só é importante o que é impessoal. O espírito não procura as realidades individuais mas sim modelos, exemplos, normas.

Todas as noções respeitantes ao mundo e à vida tinham o seu lugar definido num vasto sistema hierárquico de ideias, onde se inserem outras ideias de ordem mais geral e mais elevada, numa dependência semelhante à que liga o vassalo ao seu senhor. O objectivo do espírito medieval é a discriminação, exibindo separadamente todos os conceitos como se correspondessem a tantas outras coisas substanciais. Daí a possibilidade de destacar uma concepção do ideal complexo a que pertence, e com o fim de a observar como uma coisa em si. Quando Foulques de Toulouse é censurado por dar uma esmola a uma albigense, responde: «Não dou a esmola à herética, mas à pobre.» Depois de ter beijado Allain Chartier, o poeta, que encontrou adormecido, Margarida de Escócia, rainha de França, desculpou-se nestes termos: «Não beijei o homem mas aquela preciosa boca de onde têm saído tão belas palavras e tão virtuosas sentenças.» Trata-se de uma subtileza semelhante à que, no domínio da alta especulação teológica, distingue em Deus uma vontade antecedente, pela qual Ele deseja a saúde de todos, e uma vontade consequente que é apenas reservada aos eleitos.

Sem passar pelo crivo da observação empírica, o hábito de subordinar sempre e de sempre subdividir torna-se automático e estéril, degenerando em pura enumeração. Nenhum domínio se prestava melhor a isso do que as categorias dos vícios e das virtudes. Cada pecado tem o seu número determinado de causas, de espécies, de efeitos nocivos. Segundo Dinis, o Cartuxo, há doze loucuras que enganam o pecador; cada uma delas é ilustrada, fixada e representada por textos da Escritura e por símbolos de forma que todos os argumentos se explicam por si mesmos, como um pórtico de igreja ornamentado de esculturas. A enormidade do pecado devia considerar-se segundo sete pontos de vista: de Deus, do pecador, da matéria, das circunstâncias, da intenção, da natureza do pecado e suas

consequências. Seguidamente cada um destes sete pontos subdivide-se, por sua vez, em oito ou em catorze. Há seis enfermidades do espírito que nos induzem a pecar, etc. Esta sistematização da moralidade tem flagrantes analogias com os livros sagrados do budismo.

Ora esta interminável classificação, esta anatomia do pecado seria mais propícia a enfraquecer a consciência do pecado do que a revigorá-lo se não fosse acompanhada do esforço de imaginação dirigido para a gravidade da falta e para o horror dos castigos. Todas as concepções morais são exageradas, sobrecarregadas em excesso, visto que são sempre colocadas em relação directa com a majestade divina. Todos os pecados, mesmo o menor, afectam o Universo. Não há alma humana capaz de ter inteira consciência da enormidade do seu pecado. Todos os santos e os justos, as esferas celestes, os elementos, as mais ínfimas criaturas clamam por vingança contra o pecador. Dinis esforça-se por despertar o medo do pecado e do Inferno com pormenorizadas descrições e imagens aterradoras. Dante pôs toques de beleza na escuridão do Inferno: Farinata e Ugolino são heróicos. Lúcifer é majestoso. Mas este monge, desprovido de graça poética, desenha um quadro do tormento que devora e nada mais: a própria monotonia torna as coisas horríveis. «Imaginemos», diz ele, «um forno aquecido ao rubro, e que neste forno está um homem nu, sem nunca poder de lá sair. Não é certo que a simples visão disto nos parece insuportável? Quão miserável julgaríamos um tal homem! Imaginemos como ele se contorceria no forno, como soltaria uivos e rugidos: em suma, como *viveria* e qual não seria a sua angústia ao compreender que esse sofrimento insuportável não teria fim.»

O frio intenso, os vermes repugnantes, o fedor, a fome e a sede, as trevas, os grilhões, a imundície, os clamores sem fim, a vista dos demónios, tudo isto, como um pesadelo, Dinis nos sugere. Mais opressiva ainda é a insistência nos sofrimentos morais: o luto, o medo, o sentimento desolador da eterna separação de Deus, o inexprimível ódio a Deus, a inveja da salvação dos eleitos; a confusão de toda a espécie de erros e ilusões. E o pensamento de que tudo isto durará por toda a eternidade é levado até ao nível do horror por meio de engenhosas comparações.

O tratado *De quatuor hominum novissimis,* de onde se extraem estes pormenores, era a leitura usual durante as refeições no convento de Windesheim. Condimento verdadeiramente amargo! Mas o homem medieval dá sempre preferência aos tratamentos drásticos. Assemelhava-se a um inválido que tivesse sido, durante muito tempo, tratado por meio de medicamentos heróicos; somente os estimulantes mais poderosos lhe produziam efeito. A fim de fazer brilhar em todo o seu esplendor uma virtude, a Idade Média apresentava-a sob forma tão exagerada que um moralista equilibrado a tomaria por caricatura. S. Gil pedindo a Deus que não lhe deixe sarar a ferida causada por uma seta é o seu modelo de paciência. A temperança encontra os seus exemplos nos santos que nunca deixam

de misturar cinza na comida e a castidade naqueles que puseram a sua virtude à prova dormindo junto de uma mulher. Se não é um acto de extravagância é a excessivamente tenra idade do santo que o marca como modelo; S. Nicolau recusando o leite da mãe em dias de festa, ou S. Quirício (um mártir de nove meses e outro de três anos), que se recusa a ser consolado pelo prefeito e é lançado no abismo.

Também aqui é o idealismo dominante que leva as pessoas a deliciarem-se com a excelência da virtude em doses tão fortes. A virtude é concebida como ideia; a sua beleza brilha mais intensamente na perfeição hiperbólica da sua essência do que na prática imperfeita da vida quotidiana.

Nada mostra melhor o carácter primitivo da mentalidade superidealista a que na Idade Média chamavam «realismo» do que a tendência para atribuir uma espécie de substancialidade aos conceitos abstractos. Se bem que o realismo filosófico nunca admitisse estas tendências materialistas, e lutasse para evitar tais consequências, não pode negar-se que o pensamento medieval se inclinava frequentemente à passagem do puro idealismo a uma espécie de ideal mágico, em que o abstracto tende a tornar-se concreto. Revelam-se aqui os laços que unem a Idade Média a um passado cultural muito primitivo.

Foi por volta de 1300 que a doutrina do tesouro das obras de superrogação de Cristo e dos santos tomou forma definitiva. A ideia desse tesouro, comum a todos os fiéis como membros do corpo místico de Cristo que é a Igreja, era já muito antiga. Mas a maneira de a aplicar no sentido de que a superabundância das boas obras constitui uma reserva inexaurível de que a Igreja pode distribuir a retalho não aparece antes do século XIII. Alexandre de Hales foi o primeiro a usar da palavra *thesaurus no* sentido técnico, que manteve desde então. Não faltou quem reagisse à doutrina. No fim, porém, prevaleceu e foi formulada oficialmente em 1343 na bula *Unigenitus,* de Clemente VI. O tesouro é aí considerado como a forma de um capital confiado por Cristo a S. Pedro e que dia a dia vai crescendo, pois que, à medida que os homens forem mais inclinados à justiça pela distribuição deste tesouro, os méritos de que ele se compõe ir-se-ão acumulando.

A concepção material das categorias éticas fez sentir-se mais com relação ao pecado do que à virtude. É verdade que a Igreja ensinou sempre de modo explícito que o pecado não é uma coisa ou uma entidade. Mas como evitar o erro se tudo concorria para o insinuar no espírito dos homens? Os instintos primitivos que vêem nos pecados os elementos da corrupção que era preciso lavar ou destruir eram fortalecidos pela extrema sistematização deles, pela sua representação figurativa e pela própria técnica penitencial da Igreja. Em vão recordava Dinis, o Cartuxo, que era para efeitos de simples comparação que ele chamava ao pecado febre, um humor frio e corrupto. O pensamento popular, indubitavelmente, perdia de vista essas restrições dos dogmatistas. A terminologia da lei, menos

preocupada com a pureza do dogma do que a teologia, não hesitava, na Inglaterra, em relacionar com a felonia a ideia da corrupção do sangue: eis uma concepção realista na sua forma espontânea.

Num ponto especial o próprio dogma exigia esta concepção inteiramente realista: no caso do sangue do Redentor, os fiéis são levados a representá-lo como absolutamente material. «Uma gota do sangue precioso», diz S. Bernardo, «bastaria para salvar o mundo, mas foi derramado em abundância.» E S. Tomás de Aquino assim se exprime num dos seus hinos:

Pie Pelicane, Jesu domine,
Me immundum munda tuo sanguine,
Cuius una stilla salvum facere
Totum mundum quit ab omni scelere[1].

[1] Piedoso Pelicano, Jesus Nosso Senhor, Limpa-me, que sou impuro, com o Teu sangue, do qual uma gota bastaria para salvar o mundo de toda a iniquidade. Compare-se com o *Fausto*, de Marlowe: «Vê como o sangue de Cristo se derrama pelo firmamento! Bastaria uma gota para me salvar!»

17 - O PENSAMENTO RELIGIOSO PARA ALÉM DOS LIMITES DA IMAGINAÇÃO

Debalde e incansavelmente lutava a imaginação para exprimir o inefável por meio de formas e figuras. Recorreu-se sempre à terminologia da extensão no espaço para exprimir o absoluto mas sem resultado. Desde o Aeropagita em diante os autores místicos acumulam termos significando imensidade e infinito. E sempre graças à «infinita extensão» que procuram tornar o eterno acessível ao entendimento. Bem se cansam os místicos na busca de imagens sugestivas. «Imaginem», diz Dinis, o Cartuxo, «uma montanha de terra tão grande como o Universo; e que em cada cem milhares de anos se arranca dessa montanha um grão; ela acabará por desaparecer. Mas depois desse inconcebível lapso de tempo os sofrimentos do Inferno não terão diminuído nem estarão mais próximos do fim do que quando o primeiro grão havia sido removido. E todavia, se os danados soubessem que ficariam livres quando a montanha desaparecesse, seria para eles uma grande consolação.»

Se, para inculcar o medo e o horror, a imaginação dispunha de recursos extremamente ricos, na expressão das alegrias celestiais ela permaneceu sempre primitiva e monótona. A linguagem humana não pode dar uma visão da absoluta bem-aventurança. Dispõe apenas de superlativos inadequados que nada mais fazem do que realçar a ideia aritmética. Qual a vantagem de acumular termos que exprimam a altura, a extensão ou o inesgotável? Não se passa para além das imagens, da redução do infinito ao finito, e por consequência enfraquece-se o sentimento do absoluto. Cada sensação perde, ao exprimir-se, algo da sua força imediata, cada propriedade atribuída a Deus rouba-lhe um pouco da Sua majestade.

E começou então a tremenda luta do espírito que pretende elevar-se acima das imagens. Luta igual em todas as épocas e entre todas as raças. Diz-se dos místicos que não têm data de nascimento nem pátria. Mas os suportes da imaginação não podem ser retirados de repente. A insuficiência dos modos de expressão vai sendo aceite pouco a pouco. Abandona-se primeiro a brilhante representação do simbolismo e as fórmulas demasiadamente concretas do dogma. Mas a contemplação do Ser absoluto permanece ainda ligada à noção de extensão ou da luz. A seguir estas noções transferem-se para as suas contrárias — o silêncio, o vácuo, a escuridão. E como estas últimas concepções se mostram, por sua vez, insuficientes, experimenta-se uma constante justaposição de cada uma à

sua oposta. Até que por fim nada fica para exprimir a ideia da divindade a não ser a pura negação.

É certo que os sucessivos estádios em abandonar a representação pela imagem não seguiram, na prática, uma estrita ordem cronológica. Tudo já fora conseguido por Dinis, o Aeropagita. No seguinte trecho da obra de Dinis, o Cartuxo, encontram-se muitos exemplos destes modos de expressão. Durante uma revelação ele escuta a irada voz de Deus: «Ouvindo esta voz, o frade, recolhido em si mesmo, vê-se transportado como numa esfera de infinita luz, e muito docemente, com incomparável calma, invoca por meio de um apelo inarticulado e íntimo o Deus misterioso e oculto, o Deus inteligível: 'Ó Deus amável sobre todas as coisas, Tu és a própria luz e a região da luz onde os Teus eleitos encontram a paz, o repouso e o sono. Tu és como o deserto superlativamente grande, uno e intransponível onde o coração verdadeiramente piedoso, totalmente purificado de qualquer afeição particular, iluminado do alto e inflamado de santo ardor erra sem se perder, perde-se sem errar, sucumbe entre delícias e retoma o caminho sem sucumbir.'»

Aqui aparece primeiro a imagem da luz, a seguir a do sono, depois a do deserto e por fim os contrários, que se anulam uns aos outros. A imaginação mística encontrou um conceito sugestivo juntando à imagem do deserto, ou seja, a da extensão em superfície — a do abismo, ou da extensão em profundidade. A sensação da vertigem é dada pela sugestão do espaço infinito. Os místicos alemães, e Ruysbroeck, usaram desta imagem com bastante sentido plástico.

Mestre Eckhart fala de «o abismo sem modo e sem forma da divindade silenciosa e tremenda». «A fruição da bem-aventurança», diz Ruysbroeck, «é tão imensa que o próprio Deus é absorvido com todos os eleitos... numa ausência de modos que é um não-conhecer, e num eterno abandono de si mesmo.» E noutro passo: «O sétimo grau, que vem em seguida... atinge-se quando, para além de todo o conhecimento e de todo o saber, descobrimos dentro de nós um não-saber insondável; quando, para além de todos os nomes atribuídos a Deus ou às criaturas, vimos a expirar num eterno inominado, onde nos perdemos... e quando contemplamos todos os espíritos bem-aventurados essencialmente perdidos no abismo, fundidos e perdidos na sua superessência, numa escuridão sem modo e impossível de conhecer-se.»

É sempre a tentativa quimérica de dispensar a representação concreta para atingir «o estado de vácuo que é a simples ausência de imagens», que somente Deus pode dar. «Ele desapossa-nos de todas as imagens e conduz-nos ao estado inicial onde nada mais encontramos senão um absoluto selvagem e vazio, sem forma nem imagem, que corresponde à eternidade.»

«A contemplação de Deus», diz Dinis, o Cartuxo, «exprime-se melhor pelas negações do que pelas afirmações. Porque quando digo: Deus é bondade,

essência, vida, parece que estou a indicar o que é Deus, como se Ele tivesse alguma coisa de comum ou alguma semelhança com qualquer criatura, quando é certo que Ele é incompreensível e desconhecido, insondável e inefável, e separado de todas as Suas obras por uma diferença e uma excelência incomensuráveis e incomparáveis.» É por essa razão que a «filosofia unitiva» era pelo Aeropagita chamada irracional, insensata e louca.

Mas quer Dinis quer Ruysbroeck falem da luz que se tornou treva (motivo inspirado no Antigo Testamento e que o pseudo-Aeropagita desenvolveu) ou da ignorância, da solidão ou da morte, nunca se elevam acima das imagens.

Sem metáforas é impossível exprimir um único pensamento. Todo o esforço para se erguer acima das imagens* está condenado ao insucesso. Falar das nossas mais ardentes aspirações somente em termos negativos não satisfaz as necessidades do coração, e onde a filosofia já não encontrar expressão entra novamente a poesia. O misticismo redescobriu sempre o caminho que vai das alturas vertiginosas da sublime contemplação até aos prados em flor do simbolismo. O doce lirismo dos velhos místicos franceses, S. Bernardo e os Vitorinos, virá sempre em auxílio dos visionários quando os recursos de expressão se tiverem esgotado. Nos transportes do êxtase as figuras e as cores da alegoria reaparecem. Henri Suson vê a eterna Sabedoria, sua noiva: «Ela planava nas alturas de um céu cheio de nuvens, brilhava como a estrela da manhã ou como o sol radioso; a sua coroa era a eternidade, o seu vestido a beatitude, a sua palavra a suavidade, o seu beijo a felicidade absoluta; ela está distante e próxima, nas alturas e na Terra; estava presente e oculta; deixava que nos aproximássemos e. ninguém podia tocar-lhe.»

A Igreja receou sempre os excessos de misticismo, e com razão, pois o fogo do êxtase contemplativo, para consumir formas e imagens, necessita de queimar todas as fórmulas, conceitos, dogmas e mesmo os sacramentos. A verdadeira natureza do transporte místico, todavia, implicava uma salvaguarda para a Igreja. Elevar-se à claridade do êxtase, errar nas alturas solitárias da contemplação esvaziadas de formas e de imagens, saborear a união com o princípio único e absoluto era para o místico apenas a graça singular de um momento. Ele tinha de descer das alturas. Para mais, os extremistas, com o seu séquito de *enfants perdus* transviavam-se no panteísmo e em excentricidades. Os outros, porém — e é entre estes que se encontram os grandes místicos —, nunca se perderam no caminho do regresso à Igreja, que os esperava com o seu sensato e económico sistema de mistérios fixados na liturgia. Oferecia a todos os meios de alcançar em dado momento o divino princípio em toda a segurança e sem o perigo de extravagâncias individuais. Economizava a energia mística e foi isso o que sempre a fez triunfar dos perigos com que o misticismo a ameaçava.

«A filosofia unitiva é irracional, insensata e louca. O caminho do místico

conduz à inconsciência. Ao negar toda a relação positiva entre a divindade e o que tem nome e forma, a operação da transcendência é ao mesmo tempo abolida: «Todas as criaturas», diz Eckhart, «são apenas coisa nenhuma; não digo que são pouco ou alguma coisa: são nada. O que não tem entidade não é. As criaturas não têm ser, pois o seu ser depende da presença de Deus.» O misticismo intenso significa um retorno à mentalidad pré-intelectual. Tudo o que é cultura fica esquecido e anulado.

Se, no entanto, o misticismo deu, em todos os tempos, abundantes frutos à civilização, é porque se eleva sempre gradualmente e porque nos seus estádios iniciais é um poderoso elemento de desenvolvimento espiritual. A contemplação exige uma severa cultura de perfeição moral como estado preparatório. A cordura, a repressão dos desejos, a simplicidade, a temperança, o trabalho praticados pelos místicos criam neles uma atmosfera de paz e de fervor religioso. Todos os grandes místicos louvaram o trabalho humilde e a caridade. Nos Países Baixos estes caracteres concominantes do misticismo — moralismo, pietismo — tornaram-se a essência de um movimento espiritual muito importante. Das fases preparatórias do misticismo intensivo de uns poucos saiu o extensivo misticismo da *devotio moderna* de muitos. Em vez do êxtase solitário dos bem-aventurados surgiu um hábito constante e colectivo de sinceridade e de fervor, cultivado pelos simples habitantes das cidades na convivência fraterna das irmandades e dos conventos. Eles só possuíam um misticismo de retalho. Tinham sido tocados apenas por «uma pequena centelha». Mas entre eles nasceu o espírito que deu ao mundo a obra em que a alma da Idade Média encontra a sua mais frutuosa expressão durante muito tempo: *A Imitação de Cristo.* Tomás Kempis não era teólogo, nem humanista, nem filósofo, nem poeta, e pode mesmo dizer-se que não era um verdadeiro místico. Todavia escreveu o livro que iria consolar as almas durante séculos. Foi talvez aqui que a transbordante imaginação do espírito medieval pode ser captada no seu mais elevado sentido.

Tomás Kempis faz-nos regressar à vida quotidiana.

18 - AS FORMAS DO PENSAMENTO E A VIDA PRÁTICA

As formas específicas do pensamento de uma época não podem apenas ser estudadas nos aspectos por que se revelam nas especulações teológicas, filosóficas ou nas concepções da fé, mas também nas da sabedoria prática e da moral corrente. Podemos mesmo afirmar que o verdadeiro carácter do espírito de uma época revela-se melhor na sua maneira de observar e exprimir as coisas triviais e comuns do que nas manifestações da filosofia e da ciência. Porque na verdade toda a especulação culta, pelo menos na Europa, está filiada, por forma complexa, em origens gregas, hebraicas e mesmo babilónicas e egípcias, ao passo que na vida ordinária o espírito de uma raça ou de uma época se exprime ingénua e espontaneamente.

Os hábitos mentais e as formas características da alta especulação medieval reaparecem quase todos nos domínios da vida corrente. E também aqui, como era de esperar, o idealismo primitivo a que a escolástica dava o nome de realismo está na base de toda a actividade mental. Tomar cada ideia isoladamente, dar-lhe a sua fórmula, tratá-la como uma entidade e a seguir combinar as ideias, classificá-las, ordená-las num sistema hierárquico, com elas construir catedrais, tal é, na vida prática também, o modo de especular do espírito medieval.

Tudo o que adquire um lugar fixo na vida é considerado como possuindo uma razão de existência no plano divino. Gozam dessa honra tanto os costumes mais correntes como as mais altas realidades. A prova disso encontra-se na importância que se ligava às regras da etiqueta na corte, assunto de que já anteriormente falámos. Alienor de Poitiers e Olivier de la Marche consideravam sensatas essas leis, judiciosamente instituídas pelos antigos reis e obrigatórias pelos séculos fora. Alienor fala dessas regras como monumentos sagrados da sabedoria dos tempos: «E então ouvi dizer isso aos antigos que sabiam...» Ela vê com pena os sinais da decadência. Desde alguns anos as damas da Flandres punham a cama onde repousava a mulher que acabara de ter um parto junto do lume «e o povo troçava disso a valer», porque antigamente não se fazia assim. Para onde caminhamos? «Mas presentemente cada um faz o que lhe apetece: e por isso é de temer que tudo irá mal.» La Marche põe com muita seriedade a seguinte questão: «Por que razão o fruteiro-mor tem entre as suas atribuições a secção da cera *(le mestier de la cire)*, que é como quem diz, o encargo da iluminação?» E responde com não menor gravidade: «Porque a cera se extrai das

flores, de onde vêm também os frutos: porque assim foi o assunto muito bem ordenado.»

Em assuntos de utilidade ou de cerimónia a Idade Média inventa um órgão para cada função, pois vê a função como ideia e considera-a uma coisa autêntica. A *grand sergeanty* do rei de Inglaterra tinha um dignitário cujo ofício era segurar a cabeça do rei quando atravessava o canal da Mancha e enjoava. Teve este ofício em 1442 um tal John Baker, e depois da sua morte passou para duas filhas dele.

É da mesma natureza o costume, antigo e bastante primitivo, de dar um nome aos objectos inanimados. Assistimos a uma revivescência destes usos no caso dos grandes canhões da guerra de 1914-1918. Durante a Idade Média era muito mais frequente. Do mesmo modo que as espadas dos heróis nas canções de gesta, os morteiros nas guerras dos séculos XIV e XV tinham nomes próprios: *Le Chien d'Orléans, La Gringade, La Bourgeoise, Dulle Griette.* Alguns diamantes célebres são ainda conhecidos pelos nomes próprios: também isto é uma sobrevivência de um costume muito corrente. Diversas jóias de Carlos, o Temerário, tinham os seus nomes: *Le Sancy, Les Trois Frères, La Hôte, La Balle de Flandres.* Se ainda em nossos dias se atribuem nomes aos navios e não se faz o mesmo aos sinos nem às casas, a razão provém do facto de os navios conservarem uma espécie de personalidade, acentuada ainda no uso inglês de considerá-los do género feminino. Na Idade Média esta tendência de personificar as coisas era muito mais pronunciada; todas as casas e todos os sinos tinham nome.

Nos espíritos da Idade Média todos os acontecimentos, todos os casos fictícios ou históricos, tendem a cristalizar-se, a tornar-se parábolas, exemplos, provas a fim de servirem de modelo de uma verdade moral. Da mesma maneira cada palavra se transforma em sentença, máxima, texto. Para cada dúvida quanto ao procedimento, a Escritura Sagrada, a lenda, a história, a literatura fornecem numerosos exemplos ou tipos, constituindo no conjunto uma espécie de código moral ao qual pertence o caso em questão. Se se pretende que alguém perdoe uma ofensa citam-se-lhe todos os casos bíblicos de perdão; para o dissuadirem de se casar enumeram-se todos os exemplos de casamentos infelizes da Antiguidade. Com o fim de se libertar da mancha do assassínio do duque de Orleães, João Sem Medo compara-se a Joab e a sua vítima a Absalão, classificando-se ainda menos culpado do que Joab visto não ter procedido contra qualquer determinação do rei. *Ainsy avoit le bon duc Jehan attrait ce fait à moralité*[1].

Na Idade Média a gente gostava de basear um argumento sério em qualquer texto de modo a dar-lhe um fundamento. Em 1406, durante o Conselho Nacional de Paris em que se debateu a questão do cisma cada uma das doze propostas pró e contra a cessação da obediência ao Papa começava com uma citação da Bíblia.

[1] E assim tirou o duque João a inferência moral do caso.

Também os oradores profanos, tal como os pregadores, escolhiam um texto.

Todas as características mencionadas se encontram reunidas de modo notável nas famosas alegações pronunciadas em 8 de Março de 1408 no Palácio de Saint-Pol diante do duque de Borgonha por Mestre Jean Petit, teólogo, pregador e poeta, a fim de ilibar o duque da acusação de assassínio de que ele se confessara culpado numa hora de arrependimento. É uma autêntica obra-prima de astúcia política, construída com arte suprema e num estilo severo: *Radix omnium malorum cupiditas* (a raiz de todo o mal é a cobiça). Tudo se ordena habilmente num esquema de distinções escolásticas e complementarmente baseado em textos da Biblia, ilustrado com exemplos históricos e da Escritura e animados por um *verbe* diabólico. Depois de ter enumerado as doze razões que obrigavam o duque de Borgonha a honrar, amar e vingar o rei de França, Mestre Jean Petit tira duas conclusões: a cobiça faz os apóstatas e os traidores. A apostasia e a traição são divididas e subdivididas e depois ilustradas com exemplos. Lúcifer, Absalão e Athaliah erguem-se ante a imaginação dos auditores como os arquétipos do traidor. Oito verdades justificam a morte do tirano. Referindo-se a uma dessas oito, diz: «Provarei esta verdade com doze razões em honra dos doze apóstolos.» E cita três sentenças de doutores, três de filósofos, três de juristas e três da Escritura. Das oito verdades derivam oito corolários, que um nono completa. Com o auxílio de alusões ou insinuações faz reviver a velha suspeita que pesava sobre a memória do ambicioso e debochado príncipe: a sua responsabilidade no desastre do *bal des ardents*, onde os companheiros do jovem rei, disfarçados de selvagens, morreram horrivelmente queimados enquanto o rei com dificuldade conseguiu escapar; os seus planos de assassínio e envenenamento, concebidos no convento dos Celestinos no decurso de conversas com o «feiticeiro» Philippe de Mézières. A notória tendência do duque para a necromancia deu-lhe a oportunidade de descrever pitorescas cenas de horrores. Mestre Petit mostra um perfeito conhecimento dos demónios que o duque consultava; sabe os nomes deles e como andavam vestidos. Vai ao ponto de descrever o sinistro significado de algumas expressões do rei durante um ataque de loucura.

Tudo isso constitui a premissa maior do silogismo. A premissa menor assemelha-se àquela, ponto por ponto. Assentes nas proposições gerais que elevaram o caso ao plano da ética fundamental e tinham habilmente despertado um sentimento de terror, as acusações brotaram num caudal de violência e difamação. O discurso durou quatro horas e no fim João Sem Medo pronunciou as palavras: «Confesso» *(Je vous avoue). A* justificação foi escrita em quatro exemplares custosíssimos, para o duque e seus parentes mais próximos, ornamentados com miniaturas e dourados e encadernados em couro. Foi também posta à venda.

A tendência de dar a cada caso particular o carácter de uma sentença moral ou de um exemplo de maneira que se torne alguma coisa de substancial e de

indiscutível, a cristalização do pensamento, em suma, encontra a sua mais geral e natural expressão nos provérbios. Para o pensamento da Idade Média os provérbios representavam uma função viva. Há centos deles em uso corrente em todas as nações. Na sua maioria são concisos e mordazes, de tom por vezes irónico e sempre com acento de bonomia e resignação. A sabedoria que deles transparece é por vezes profunda e benéfica. Nunca pregam a resistência. *«Les grands poissons mangent les petits.» «Les mal vestus assiet on dos au vent.» «Nul n'est chaste si ne besognes.» «Au besoin on s'aide du diable.» «Il n'est si ferré qui ne glice».*[1] Aos lamentos dos moralistas acerca da depravação do homem opõem os provérbios um desapego bem humorado. Os provérbios glosam sempre a iniquidade. Ora são ingenuamente pagãos ora quase evangélicos. Um povo que tenha em uso corrente muitos provérbios será menos dado a dizer coisas sem sentido e assim evitará muitos argumentos confusos e frases ocas. Deixando as argumentações para as pessoas cultas contentar-se-á com julgar cada caso referindo-o à autoridade de um provérbio. A cristalização do pensamento em provérbios não é pois inútil à sociedade.

Na sua rude simplicidade, os provérbios concordavam com o espírito geral da literatura da época. O nível alcançado pelos autores de então pouco mais alto era do que o dos provérbios. As sentenças de Froissart parecem provérbios mal acabados. «Assim acontece com os feitos de armas: umas vezes ganha um, outras vezes ganha outro.» «Nada há no mundo que não nos enfastie.» É pois mais seguro, em vez de sentenças morais improvisadas pelo próprio, usar de provérbios já correntes, como Geffroi de Paris, que condimenta com eles a sua crónica rimada.

A literatura do tempo está cheia de baladas em que cada estância termina com um provérbio, como, por exemplo, a *Ballade de Fougères,* de Alain Chartier, a *Complaincte de Eco,* de Coquillart, e vários poemas de Jean Molinet, para não mencionarmos a bem conhecida balada de Villon, que era inteiramente composta de provérbios. As cento e setenta e uma estâncias do *Passe Temps d'Oysiveté,* de Robert Gaguin, terminam quase todas por uma frase parecida com um provérbio, se bem que a maioria deles se não encontre nas colecções mais conhecidas. Tê-los-ia Gaguin inventado? Nesse caso teríamos uma indicação ainda mais curiosa quanto à função vital dos provérbios nesta época, pois os veríamos surgir num espírito isolado, *in statu nascendi,* por assim dizer.

Nos discursos políticos e nos sermões é frequente o uso dos provérbios. Gerson, Jean de Varennes, Jean Petit, Guillaume Fillastre, Olivier Maillard esforçam-se por reforçar os seus argumentos com os de uso corrente. *«Qui de tout*

[1] «Os peixes grandes comem os pequenos.» «Os mal vestidos andam de costas ao vento.» «Ninguém é casto sem precisar.» «Quando é preciso aceitemos a ajuda do Diabo.» «Não há cavalo tão bem ferrado que não escorregue.»

se tait, de tout a paix.» «Chef bien peigné porte mal bacinet.» «Qui commun sert, nul ne l'en paye.»[1]

Relacionada com o provérbio na medida em que é também uma forma de pensamento cristalizada, havia a divisa, cultivada com acentuada predilecção nos fins da Idade Média. Difere dele porque não é, como o provérbio, uma sentença de sabedoria de aplicação geral mas sim uma exortação ou máxima pessoal. Adoptar uma divisa é, por assim dizer, escolher um texto para o sermão ou norma de vida. A divisa é um símbolo e um signo. Marcada com letras douradas em cada peça de vestuário e do equipamento deve ter exercido uma influência sugestiva de não pequena importância. O tom moral destas divisas é muitas vezes o da resignação, como o dos provérbios, ou então o da esperança. A divisa tinha o seu quê de enigmático. *«Quand sera cel Tost ou tard vienne. Va oultre. Autre fois mieulx. Plus deuil que joye».*[2]

A maior parte deles diz respeito ao amor. *«Aultre naray. Vostre plaisir. Souvienne vous. Plus que toutes.»*[3] Quando desta natureza, eram inscritos nas cotas de armas e nos jaezes. Quando gravados nos anéis, revestiam-se de uma nota mais íntima: *«Mon cuer avez. Je le desire. Pour toujours. Tout pour vous.»*[4]

Encontramos um complemento da divisa no emblema, como o do bastão nodoso de Luís de Orleães com a expressão *Je Ven-vie,* com o significado de «Desafio», ao que João Sem Medo replicou com as palavras *Ic houd,* que queria dizer «Aceito». Outro exemplo encontra-se na pederneira e no fuzil de Filipe, o Bom. Com o emblema e a divisa entramos na esfera do pensamento heráldico, a psicologia do qual está por fazer.

Para os homens da Idade Média a cota de armas era indubitavelmente mais do que um objecto de vaidade ou de interesse genealógico. Ante os seus espíritos as figuras heráldicas adquiriam um valor equivalente ao de um tóteme. Complexos de orgulho e de ambição, de lealdade e de devoção condensavam-se nos símbolos dos leões, dos lírios, das cruzes, que marcavam e exprimiam assim contextos mentais complicados por meio de uma imagem.

O espírito de casuística, enormemente desenvolvido na Idade Média, é outra expressão da mesma tendência para isolar cada coisa como entidade particular. É um outro efeito do idealismo dominante. Qualquer questão que se apresente deve ter a sua solução ideal, a qual se tornará evidente logo que, por meio de regras formais, se reconheça a relação que o caso em questão tiver com

---

[1] «Nada perturbará aquele que a tudo se cala.» «Homem bem penteado não sabe pôr o capatcee.» «Quem serve o bem público não espere recompensa.»

[2] «Quando será? Há-de chegar, cedo ou tarde. Em frente. Melhor para outra vez. Mais tristeza que alegria.»

[3] «Não terei outra. Teu prazer. Lembrai-vos. Mais que todas.»

[4] «Tendes o meu coração. Desejo-o. Para sempre. Tudo por vós.»

as verdades eternas. A casuística reina em todos os departamentos do espírito: na moral e nas leis, na prática das cerimónias da etiqueta, dos torneios, da caça e, acima de tudo, do amor. Já falámos da influência que a casuística da cavalaria exerceu nas origens das leis da guerra. Citemos alguns exemplos mais, extraídos da *Arbre des Batailles*, de Honoré Bonet. Deve um membro do clero ajudar o seu pai ou o seu bispo? Tem obrigação de restituir uma armadura que se tenha perdido durante uma batalha? É lícito combater em dias de festa? Será melhor combater em jejum ou depois de comer?

Nenhum assunto se prestava melhor às distinções da casuística do que o dos prisioneiros de guerra. Fazer prisioneiros entre os nobres e os ricos era, naquela época, o acto mais importante da profissão militar. Em que circunstâncias pode alguém evadir-se do cativeiro? O que vale um salvo-conduto? A quem pertence um prisioneiro evadido quando recapturado? É lícito a um prisioneiro sob palavra fugir se o seu captor o acorrentar? Em *Le Jouvencel* dois capitães disputam a posse de um prisioneiro na presença do comandante-chefe. «Eu agarrei-o primeiro», diz um, «por um braço e pela mão direita, e arranquei-lhe a luva.» «Mas a mim», diz o outro, «ele deu-me essa mesma mão e a sua palavra».

Além do idealismo existe uma forte dose de formalismo no fundo de todos os casos citados. Da crença inata na realidade transcendente das coisas resulta que toda a noção é estritamente definida e limitada, isolada, por assim dizer, em forma plástica, e o que importa é essa forma. Os pecados mortais distinguem-se dos veniais segundo regras fixas. Na lei, a culpabilidade estabelece-se em primeiro lugar pela natureza formal do acto. O antigo ditado judicial «O acto julga o homem» nada perdera da sua força. Se bem que a jurisprudência se tivesse desde há muito libertado do extremo formalismo da lei primitiva que não conhecia diferenças entre o acto intencional e o involuntário, e não punia uma tentativa falhada, o certo é que existia grande número de traços de severo formalismo no fim da Idade Média. Por exemplo, durante muito tempo, foi de regra que uma irregularidade involuntária na fórmula de juramento o tornava nulo, porque o juramento era coisa sagrada. No século XIII fazia-se excepção a favor dos mercadores estrangeiros que conheciam mal a língua do país e concedia-se que a incorrecção da sua linguagem num juramento não fizesse anular os seus direitos.

A extrema sensibilidade a tudo o que dissesse respeito à honra era um efeito do formalismo geral. Certo nobre foi censurado por ter ornado o jaez do cavalo com o seu brasão de armas porque se o cavalo, «um animal irracional», tropeçasse durante uma justa, o brasão seria arrastado pelo chão e a honra de toda a família manchada.

O elemento formal ocupava um lugar importante em tudo quanto se relacionava com a vingança, as expiações, as reparações pela honra ofendida. O direito da vingança, elemento vita-líssimo nos costumes da França e dos Países

Baixos durante o século XV, exercia-se mais ou menos de acordo com regras fixas. Nem sempre é a ira furiosa que impele o povo aos actos de violência na prática da vingança; reparações pela honra ofendida são aceites segundo um plano bem elaborado. Trata-se, sobretudo, de derramar sangue, não de matar; por vezes há o cuidado de ferir a vítima apenas na face, nos braços ou nas coxas.

Tal espécie de satisfação, sendo formal, é apenas simbólica. Nas reconciliações políticas do século XV as acções simbólicas têm uma parte importante: a demolição de casas que recordam um crime, a construção de capelas ou de cruzes comemorativas, mandados para se murar uma porta, etc, para já não falar das procissões expiatórias e missas pelos mortos. Depois de se reconciliar com o irmão em Rouen, em 1469, o primeiro cuidado de Luís XI foi destruir numa bigorna, na presença dos notáveis, o anel que o bispo de Lisieux dera a Carlos pelo seu casamento na Normandia, como duque da província.

A crónica de Jean de Roye regista um caso notável deste gosto pelos símbolos e pelas formas. Um tal Laurent Guernier fora enforcado em Paris por engano, em 1478; obtivera a suspensão da pena, mas a notícia do perdão não chegara a tempo. Um ano depois o seu irmão obteve licença para enterrar o corpo honrosamente. «Adiante deste caixão iam quatro curiosos da dita cidade tocando matraca e levando no peito as armas do dito Guernier, e em redor do dito caixão havia quatro círios e oito tochas levados por homens vestidos de luto e com os brasões já ditos, e em tal estado foi conduzido através da referida cidade de Paris... até às portas de Santo Antão, onde o dito cadáver foi posto numa carroça coberta de preto para ser levado a enterrar em Provins. Um dos mencionados pregoeiros que ia à frente do cadáver clamava: 'Bom povo, os vossos Padre-Nossos por alma do defunto Laurent Guernier, habitante de Provins enquanto vivo e depois encontrado *morto debaixo de um cavalo!* '»

O espírito medieval no declínio parece-nos muitas vezes oco e superficial. Abstrai-se da complexidade das coisas. Procede-se às generalizações sem qualquer hesitação. A probabilidade de se cair num juízo falso é máxima. A inexactidão, a crueldade, a leviandade, a inconsistência são traços correntes da argumentação daquela época. Mas todos estes defeitos têm origem num formalismo fundamental. Para explicar uma situação ou um acontecimento basta um motivo insignificante e de preferência o mais geral, o mais directo e o mais grosseiro. Para o partidarismo borguinhão, por exemplo, só há uma razão que impulsiona o assassínio do duque de Orleães pelo duque de Borgonha: este queria vingar-se do (pretenso) adultério da rainha com o Orleães. Em qualquer controvérsia só se tomam como boas certas circunstâncias cujo significado se exagera. E assim a representação de um facto, para os espíritos da época, é sempre como uma primitiva gravura em madeira, de linhas acentuadas e simples, de contornos bem marcados.

Isto quanto aos «simples» hábitos do espírito. Quanto à generalização inconsiderada manifesta-se em todas as páginas da literatura do tempo. De um único caso de imparcialidade relatada sobre os ingleses de outros tempos tira Olivier de la Marche a conclusão de que a Inglaterra era virtuosa nesse período e por isso foi capaz de conquistar a França. Exagera-se a importância de um caso particular porque é visto à luz de certo ideal. Além disso para cada caso pode encontrar-se um paralelo na história sagrada e exaltar-lhe assim o significado. Em 1404 foi assaltada uma procissão de estudantes em Paris. Foi isto o bastante para que o chancelar da Universidade, arrebatado pelo calor da indignação e pela simples consonância *«Les enfants, les jolis escoliers comme agneaux innocens»*[1] comparasse o caso à chacina dos inocentes de Belém.

Ora se para cada caso particular se admite uma explicação com toda a facilidade, e ela encontra aceitação nos espíritos sem qualquer resistência, é extremamente grave o perigo de juízos falsos. Nietzsche disse que a abstenção de juízos falsos tornaria a vida insuportável e é provável que a intensa vida dos tempos passados que por vezes invejamos fosse devida à facilidade de julgar. Também nos nossos dias, em ocasiões que requerem uma grande tensão das forças nacionais, os nervos têm necessidade do auxílio dos falsos juízos. Os homens da Idade Média viviam em crise mental contínua e não podiam dispensar esses juízos por um momento que fosse. Se no século XV a causa dos duques de Borgonha pôde persuadir tantos franceses, primeiro, à falta de lealdade, e depois à hostilidade contra o seu próprio país, tal sentimento só pode explicar-se por um tecido de concepções emocionais e de ideias confusas.

É necessário considerar sempre estes dados ao analisar o hábito geral e constante de exagerar até ao ridículo o número de inimigos mortos numa batalha. Chastellain diz que morreram na batalha de Gavre cinco nobres do partido do duque contra vinte ou trinta mil do lado dos rebeldes de Gand.

O que diremos, por fim, da leviandade dos autores do fim da Idade Média que tão frequentemente nos impressionam pela sua falta de critério? Parece que se contentam, às vezes, com apresentar aos seus leitores uma série de quadros sem nitidez e que não sentem qualquer necessidade de pensar seriamente. A descrição superficial de circunstâncias exteriores, eis o que encontramos em Froissart e Monstrelet. Comparados com Heródoto, para não falar de Tucídides, as suas narrativas são desconexas, ocas, sem profundidade, nem significado. Não distinguem o essencial do acidental e a sua falta de precisão é lamentável. Monstrelet assistiu à entrevista do duque de Borgonha com Joana d'Arc, então prisioneira: não se lembra do que eles disseram. Tomás Basin, esse mesmo, apesar de ter conduzido o processo de reabilitação, diz na sua crónica que Joana nasceu em Vacouleurs em vez de Domremy e que foi levada de Tours pelo

[1] «As crianças, os encantadores estudantes, como inocentes cordeirinhos.»

próprio Baudricourt, a quem trata por lorde em vez de capitão e enganando-se de três meses quanto à data da entrevista que ela teve com o delfim. Olivier de la Marche, mestre-de-cerimónias e cortesão impecável, baralha constantemente a genealogia da família ducal e vai ao ponto de dizer que o casamento de Carlos com Margarida de York teve lugar depois do cerco de Messus, em 1475, não obstante ter assistido às festas em 1468. E também Commines não é isento de inexactidões surpreendentes.

A credulidade e a falta de espírito crítico são bastante gerais e conhecidas para que se torne necessário citar exemplos. Mas esses defeitos são mais ou menos acentuados consoante o grau de cultura das pessoas. Basin e Molinet classificam de louca a crendice popular no retorno de Carlos, o Temerário. Dez anos depois da batalha de Nancy ainda se emprestava dinheiro para reembolso quando o duque voltasse.

J'ay veu chose incongneue:
Ung mort ressusciter,
Et sur sa revenue
Par milliers achapter.
L'un dit; il est en vie,
L'autre: ce n'est que vent.
Tous bons cueurs sans envie
Le regrettent souvent[1].

Uma mentalidade como a da Idade Média, dominada por viva imaginação, ingénuo idealismo e fortes sentimentos, facilmente acredita na realidade de cada conceito que se lhe apresente ao espírito. Desde que uma ideia tenha recebido um nome e uma forma a sua verdade é presumível; entra então, por assim dizer, no sistema das figuras espirituais e participa da sua credibilidade.

Por um lado os seus contornos nítidos e o seu carácter frequentemente antropomórfico dão às ideias um grau acentuado de fixidez e de imobilidade; por outro o *significado* de uma concepção corre sempre o risco de se perder na forma figurativa. A personagem principal do extenso poema satírico e alegórico, de Eustache Deschamps, *Le Miroir de Mariage* chama-se Franc Vouloir. A Loucura e o Desejo aconselham-no a casar-se, mas o Repertório da Ciência dissuade-o. Se porém procurarmos saber o que o autor queria significar por Franc Vouloir concluiremos que a ideia oscila entre a liberdade descuidosa do solteirão e o livre arbítrio no sentido filosófico. A personificação absorveu a ideia que lhe deu origem. Tão indeciso como o carácter da figura principal é também o significado moral do poema. O louvor piedoso do casamento espiritual e da vida

[1] Vi uma coisa desconhecida: Um morto voltando à vida, E o seu retorno Compra por milhares. Diz um: ele está vivo. O outro: é apenas vento. Todos bons corações sem inveja Lamentam a sua perda muitas vezes.

contemplativa contrasta de maneira estranha com o usual e mesmo vulgar sarcasmo contra as mulheres. Põe o autor por vezes certas verdades na boca da Loucura e do Desejo não obstante eles advogarem a causa do Diabo. É muito difícil chegar a conclusões acerca das convicções do poeta e saber até que ponto ele era sincero.

Distinguir claramente o elemento sério do fingido eis o problema que se levanta quase sempre ante as manifestações da mentalidade da Idade Média. Vimo-lo erguer-se ao tratar da cavalaria e das formas do amor e da piedade. Mas devemos ter sempre presente que nas fases culturais mais primitivas do que a nossa a linha de demarcação entre as convicções sinceras e as «fingidas» parece quase sempre faltar. O que seria hipocrisia num espirito moderno nem sempre o é no espírito medieval.

A falta de equilíbrio que caracterizava a alma dessa época, a despeito da nítida forma das suas ideias, avulta especialmente no domínio da superstição. Sobre o assunto da bruxaria a dúvida e as interpretações racionalistas alternam com a mais cega credulidade. Nunca pode dizer-se precisamente qual era o grau de sinceridade desta crença. Philippe de Mézières, no *Songe du Vieil Pèlerin,* diz-nos que ele mesmo aprendeu as artes mágicas com um espanhol. Durante mais de dez anos não conseguiu esquecer-se dessa infame aprendizagem. *A sa volonté ne povoit pas bien extirper de son cuer les dessusdits signes et Veffect d'iceulx contre Dieu*[1]. Por fim, «pela graça de Deus, pela força da confissão e da resistência, libertou-se da sua grande loucura, inimiga da alma cristã».

Durante a terrível campanha de perseguição contra as bruxas, em 1461, conhecida por *Vauderie d'Arras,* tanto, o povo como os magistrados duvidaram seriamente da realidade dos crimes imputados. «Fora da cidade de Arras», diz Jacques du Clercq, «nem uma pessoa entre mil acreditava ser verdade que elas praticavam a dita feitiçaria. Nunca antes se ouvira falar de tais coisas nesta terra.» No entanto a cidade sofreu-lhe severamente as consequências: ninguém quis mais abrigar os comerciantes ou dar-lhes crédito porque receavam que no dia seguinte lhes confiscassem tudo quanto possuíam com o pretexto de praticarem actos de magia. Um dos inquisidores que se gabava de saber descobrir o culpado logo à primeira vista, e que chegou ao ponto de garantir a impossibilidade de alguém ser erradamente acusado de feitiçaria, enlouqueceu pouco depois. Uma exposição em versos cheios de ódio acusava os perseguidores de haverem agido por cobiça e o próprio bispo classificou a perseguição como «coisa organizada por pessoas más». Filipe, o Bom, pediu o parecer da Faculdade de Lovaina e alguns dos seus membros afirmaram que a magia não tinha realidade. Depois disso o duque, que, apesar do seu espírito antiquado, não era supersticioso, enviou o seu rei-de-armas do Velo de Ouro a Arras. Cessaram então as execuções e as prisões. Mais tarde

[1] «Ele não podia só por força de vontade extirpar do seu espírito os referidos signos e o seu efeito contra Deus.»

todos os processos foram anulados, facto que a cidade celebrou com uma alegre festa durante a qual se representaram edificantes «moralidades».

A opinião de que as cavalgadas pelos ares e as orgias do *sabat* eram apenas ilusões que o Diabo sugeria às pobres tontas das bruxas estava já bastante espalhada no século XV. Frois-sart, descrevendo o caso extraordinário de um nobre da Gasconha e do seu demónio familiar chamado Horton (ele ultrapassa-se aqui, na segurança e na viveza da narrativa), trata-o de «erro». Mas um erro causado pelo Demónio, de modo que a interpretação racional, no fim de contas, não vai muito longe. O único que chega a sugerir que se trata de uma lesão cerebral é Gerson; os outros limitam-se à hipótese de que são ilusões diabólicas. Martin Lefranc, preboste da igreja de Lausana, no *Champion des Dames*, que dedicou a Filipe, o Bom, em 1440, defendeu esta opinião.

Je ne croiray tant que je vive
Que femme corporellement
Voit par l'air comme merle ou grive,
— Dit le Champion prestement. —
... ...
Quant la pouvrette est en sa couche,
Pour y dormir et reposer,
L'ennemi qui point ne se couche
Se vient encoste allé poser.
Lors illusions composer
Lui scet sy très soubtillement
Qu'elle croit faire ou proposer
Cequ'elle songe seulement.
Force la vielle songera
Que sur un chat ou sur un chien
A l'assemblée s'en ira;
Mais certes il n'en sera rien:
Et sy n'est baston ne mesrien
Qui le peut ung pas enlever[1].

De maneira geral a atitude mental perante os factos sobrenaturais era vacilante. A interpretação racional, a credulidade tímida ou a suspeita das manhas diabólicas tinham, alternadamente, a supremacia. A Igreja fez quanto pôde para combater as superstições. Frei Ricardo, o popular pregador de Paris, ordenou que lhe trouxessem, para as queimar, as mandrágoras que muitos pobres tontos

[1] Enquanto eu viver não acredito Que uma mulher em carne e osso Possa voar como o melro ou tordo, Disse o Campeão prontamente. ... Quando a pobre repousa em sua cama A fim de dormir e repousar O inimigo que nunca se deita a dormir Vem e coloca-se a seu lado. Então invoca as ilusões Ante ela tão subtilmente Que ela pensa que faz ou propôs O que apenas vê em sonhos. Talvez a dama sonhe Que montada num gato ou num cão Se dirige à reunião; Mas certamente nada acontecerá; e não há pau de vassoura nem raio de luz Que possa levar uma pessoa.

guardam em lugar seguro, tendo tanta fé em tal imundície que, na verdade, sinceramente acreditavam que enquanto as possuíssem (com a condição de as terem bem limpas e embrulhadas em seda ou linho) não seriam pobres durante a vida inteira.

A teologia dogmática não se cansava de indicar a exacta distinção entre a fé e a superstição. «Bênçãos e conjuros», diz Dinis, o Cartuxo, no seu tratado *Contra vitia superstitionum,* não têm eficácia em si mesmas. Actuam apenas quando pronunciadas por pregadores humildes, com piedosa intenção e dirigidas a Deus do fundo do coração. Mas visto que a crença popular lhes atribui mágicas virtudes melhor será que o clero proíba completamente essas práticas.

Infelizmente o zelo da Igreja pela pureza da fé não conseguia evitar a demonomania. A sua própria doutrina impedia-a de arrancar essa crença pela raiz. Fixadas pelos autorizados S. Tomás de Aquino e Santo Agostinho, as normas eram estas: *Omnes quae visibiliter fiunt in hoc mundo, possunt fieri per daemones*[1]. «Os conjuros», diz Dinis, continuando o argumento que acabamos de citar, «fazem muitas vezes efeito apesar da falta de intenção piedosa, por ter o Diabo intervindo na questão.» Ora esta ambiguidade dava origem a uma boa parte de incerteza. O medo da bruxaria e a fúria cega da perseguição continuaram a obscurecer a atmosfera mental da época. A confirmação oficial tanto da teoria como da prática da perseguição foi feita no último quartel do século XV no *Malleus maleficarum,* obra de dois dominicanos alemães aparecida em 1487, e na bula *Summis desiderantes,* do Papa Inocêncio VIII, de 1484.

E assim, no fim da Idade Média, cresceu lentamente até à maturidade este tenebroso sistema de ilusão e crueldade. Todas as deficiências do pensamento medieval e as suas inerentes tendências para o erro grosseiro contribuíram para estabelecê-lo. O século XV transmitiu-o à época seguinte como uma doença horrível que, por muito tempo ainda, nem a cultura clássica, nem a Reforma, nem a renovação do Catolicismo foram capazes de curar, ou mesmo de querer curar.

[1] Tudo o que acontece visivelmente neste mundo pode ser obra dos demónios.

19 - A ARTE E A VIDA

Se pedissem a um homem culto de 1840 que indicasse as características do século XV em poucas palavras, a sua resposta seria talvez grandemente inspirada pelas impressões da leitura da *Histoire des Ducs de Bourgogne,* de Barante, e da *Notre-Dame de Paris,* de Hugo. O quadro seria tenebroso, escassamente iluminado por algum raio de serenidade e de beleza.

Essa experiência hoje repetida levaria a um resultado bem diferente. Os homens cultos referir-se-iam a Joana d'Arc, à poesia de Villon e, acima de tudo, às obras de arte. Os chamados primitivos flamengos e os mestres franceses — Van Eyck, Roger van der Weyden, Fouquet, Memling, com o escultor Claus Sluter e os grandes músicos — dominariam a ideia geral acerca da época. O quadro teria mudado completamente de cor e de tom. O aspecto de pura crueldade e miséria, tal como o concebeu o romantismo, baseando a sua informação principalmente nas crónicas, teria cedido o lugar a uma visão de beleza pura e ingénua, de fervor religioso e profunda paz de carácter místico.

É um fenómeno geral darem as obras de arte de uma época uma ideia muito mais serena e feliz do que a que se obtém da leitura das crónicas, dos documentos ou mesmo das obras literárias. A arte plástica não exprime lamentos. Mesmo quando dá expressão à dor ou à aflição transporta-as a uma esfera elegíaca onde já o gosto amargo da infelicidade se desvaneceu. Pelo contrário, os poetas e os historiadores, fazendo-se eco dos infindos tormentos da vida, fixam-lhe sempre a pungência e revivem as duras realidades das passadas misérias.

Actualmente, a nossa percepção dos tempos idos, o nosso órgão histórico, chamemos-lhe assim, torna-se cada vez mais visual. As mais cultas pessoas de hoje devem a sua concepção do Egipto, da Grécia e da Idade Média muito mais à observação dos seus monumentos (quer no original quer nas reproduções) do que à leitura. A mudança das nossas ideias acerca da Idade Média deve-se menos à diminuição do sentido romântico do que à substituição da apreciação intelectual pela artística.

No entanto esta visão de uma época segundo a contemplação das obras de arte é sempre incompleta, sempre demasiadamente favorável e por conseguinte ilusória. Tem de corrigir-se em mais do que um sentido. Restringindo-nos ao período em questão temos de tomar em consideração, em primeiro lugar, o facto de que se preservaram proporcionalmente muito mais documentos escritos do que artísticos. A literatura do fim da Idade Média, salvo poucas excepções,

conhecemo-la quase completamente. Temos produções de todos os géneros: o mais elevado e o mais vulgar, o sério e o cómico, o religioso e o profano. A nossa tradição literária reflecte toda a vida de uma época. A tradição escrita, para mais, não se confina à literatura; os registos oficiais, em número infinito, habilitam-nos a aumentar quase indefinidamente o rigor dos nossos quadros.

A arte, bem ao contrário, é pela sua própria natureza limitada a uma expressão da vida menos directa. Além disso apenas possuímos uma especial fracção dela. Pouco resta da arte que não seja eclesiástica. Da arte profana e da arte aplicada conservam-se apenas raros espécimes. Falta muito grave porque essas são precisamente as formas de arte em que mais claramente se nos revelariam as relações da produção artística com a vida social. O modesto número de altares e túmulos pouco nos diz a tal respeito; a arte da época permanece para nós uma coisa isolada da História. Ora para compreender bem a arte é muito importante ter uma noção da função da arte na vida; para isso não é suficiente admirar as obras-primas que sobreviveram; tudo o que se perdeu requer também a nossa atenção.

Naqueles tempos a arte revestia-se de vida. A sua função era a de encher de beleza as formas que a vida tomava. Essas formas eram acentuadas e fortes e a vida andava envolta e era ritmada pela rica eflorescência da liturgia, os sacramentos, as horas canónicas do dia e as festividades do ano eclesiástico. Quer dependessem da religião quer da cavalaria, do negócio ou do amor, todos os trabalhos e todas as alegrias tinham a sua forma definida. A tarefa da arte era adornar todos estes conceitos de encanto e de colorido; não é apetecida por si mesma, mas para embelezar a vida. A arte não era ainda um meio, como agora, para se sair da rotina da vida quotidiana e passar alguns momentos de contemplação; tinha de ser gozada como um elemento da própria vida, como a expressão do significado da vida. Servisse ela para sustentar os voos do êxtase religioso ou de acompanhamento às delícias do mundo, não era ainda concebida como beleza pura.

Podemos, por consequência, emitir o paradoxo de que a Idade Média conheceu apenas a arte aplicada. Desejavam-se obras de arte somente para que servissem a qualquer fim prático. O seu significado e o seu destino preponderavam sempre sobre o seu valor estético. Deveremos acrescentar que o amor da arte pela arte não se desenvolveu devido ao despertar de uma necessidade de beleza, mas sim devido à superabundância da produção artística. Nos tesouros dos príncipes e dos nobres os objectos de arte acumulavam-se de modo a formar colecções. Deixando de servir para usos práticos passaram a ser admirados como objectos de luxo e de curiosidade; assim nasceu o gosto pela arte, que o Renascimento desenvolveu.

Nas grandes obras de arte do século XV, especialmente nos retábulos e nos

túmulos, a natureza do assunto era muito mais importante do que o problema da beleza. A beleza era necessária porque o motivo era sagrado ou porque a obra era destinada a qualquer destino elevado. E esse destino é sempre mais ou menos de natureza prática. O tríptico servia para intensificar a adoração nas grandes festividades e para preservar a memória dos piedosos doadores. O retábulo do *Cordeiro Místico*, dos irmãos Van Eyck, só se mostrava nos dias de festa maior. E não eram apenas os quadros religiosos que serviam para um fim prático. Os magistrados das cidades encomendavam painéis representando os julgamentos famosos para decorar os tribunais a fim de exortar solenemente os juízes a cumprir o seu dever. Foi essa a origem do julgamento de Cambises, por Gerard David, em Bruges; o do imperador Otto, por Dirk Bouts, em Lovaina, e os quadros perdidos de Roger van der Weyden, outrora existentes em Bruxelas.

O seguinte exemplo pode servir para ilustrar a importância que se ligava aos assuntos representados. Em 1384 teve lugar em Lelinghem uma entrevista com o fim de conseguir um armistício entre a França e a Inglaterra. O duque de Berry tinha mandado cobrir as paredes nuas da velha capela onde o encontro teve lugar com tapeçarias representando batalhas dos tempos antigos. Mas John de Gaunt, duque de Lencaster, mal as viu, ao entrar, exigiu que esses quadros de guerra fossem retirados visto que aqueles que desejam a paz não devem ter cenas de combate e de destruição diante dos olhos. As tapeçarias foram substituídas por outras que representavam os instrumentos da Paixão.

A importância dó assunto está intimamente ligada ao valor artístico no retrato, que mantém ainda certo significado moral como recordação de família, visto que os sentimentos que determinaram a moda de encomendá-los são vitais como então. Na Idade Média mandavam-se fazer retratos a propósito de tudo e de nada, mas raramente, podemos estar certos, com o fim de obter uma obra de arte. Além de exaltar o afecto familiar e o orgulho, o retrato servia para os noivos se conhecerem. A embaixada mandada a Portugal por Filipe, o Bom, em 1428, para pedir a mão duma princesa era acompanhada de Jan van Eyck, que levava ordem de pintar-lhe o retrato. Os cronistas da corte gostavam de dar curso à ficção de que o noivo real ficara apaixonado por uma princesa desconhecida ao ver o seu retrato — por exemplo, Ricardo II de Inglaterra ao tomar por noiva Isabel de França, de seis anos de idade. Dizem mesmo, por vezes, que se faziam escolhas comparando retratos. Quando foi preciso casar o jovem Carlos VI, segundo o Religieux de Saint-Denis, escolheu-se entre três duquesas, uma bávara, uma austríaca e uma lorena. Um pintor de talento visitou as três cortes; três retratos foram apresentados ao rei, que escolheu Isabel da Baviera por considerá-la a mais bela.

Em nenhum outro lugar era o uso das obras de arte mais importante do que nos túmulos, domínio onde a escultura da época melhor se revelou. O desejo de representar a efígie do morto era tão intenso que mesmo antes da construção do

túmulo se realizava. No funeral de um nobre representam-no ou por uma pessoa viva ou por uma efígie. No serviço fúnebre de Bertrand du Guesclin, em Saint-Denis, «quatro homens de armas armados completamente equipados, montados em quatro cavalos bem arreados e ajaezados, representando a pessoa do morto enquanto vivo», entraram na igreja. Uma conta de despesa dos Polignac, datada de 1375, relativa a um funeral, está assim redigida: «cinco soldos a Blaise por representar o morto no funeral.» Nos enterros reais, uma estátua de couro, com vestuário de gala, representa o defunto. Faziam-se grandes esforços por conseguir a maior semelhança. Há por vezes mais do que uma efígie no cortejo. Os visitantes da Abadia de Westminster conhecem figuras destas. Talvez este costume esteja na origem das máscaras funerárias que se começaram a usar em França no século XV.

Como toda a arte era mais ou menos aplicada, a distinção entre artistas livres e industriais não existia. Os grandes mestres ao serviço das cortes da Flandres, de Berry, de Borgonha, todos eles artistas de personalidade bem marcada, não se dedicavam somente à pintura de painéis ou a fazer iluminuras de manuscritos; não se escusavam a colorir estátuas, pintar escudos nas bandeiras, ou desenhar trajos para torneios e cerimónias. Melchior Broederlam, pintor do primeiro duque de Borgonha, depois de ter exercido o mesmo cargo junto de seu sogro, o conde da Flandres, deu os retoques finais em cinco cadeiras de talha destinadas ao palácio dos condes. Fez reparações e pintou alguns aparelhos mecânicos no castelo de Hesdin, destinados a esguichar de surpresa os convidados. Trabalhou na carruagem da duquesa. Dirigiu a sumptuosa decoração da frota que o duque concentrou em Sluys, em 1387, para uma expedição contra os ingleses que, porém, não chegou a realizar-se. Nos casamentos e nos enterros também os pintores da corte eram forçados a dar a sua contribuição. Pintavam-se estátuas na oficina de Jan van Eyck e ele mesmo pintou um mapa para o duque Filipe com as cidades e os países maravilhosamente indicados. Hugo van der Goes desenhou cartazes anunciando a indulgência papal em Gand. Quando o arquiduque Maximiliano esteve prisioneiro em Bruges, em 1488, o pintor Gerard David foi mandado vir para decorar com pinturas os postigos e as portas da sua prisão.

De tudo o que saiu das mãos dos mestres do século XV só uma parte nos ficou, e de natureza especial; alguns túmulos, alguns retábulos, muitas miniaturas e também um certo número de objectos de arte industrial compreendendo utensílios de culto, vestes sacerdotais e mobiliário de igreja, mas a respeito de obras profanas, se exceptuarmos obra de talha e chaminés, quase nada possuímos. Quanto maior não seria o nosso conhecimento da arte do século XV se pudéssemos comparar as casas de banho e os apetrechos de caça de van der Weyden e Jan van Eyck com as suas *pietàs* e as suas madonas. Não são apenas as pinturas profanas que nos faltam. Há imensos sectores da arte aplicada sobre os

quais mal podemos fazer uma ideia. Por tal motivo não podemos comparar as vestes sacerdotais com os trajos da corte cobertos de pedrarias e de guizos, que se perderam: falta-nos ver os navios de guerra admiravelmente decorados, dos quais, pelas miniaturas, só temos uma representação convencional e tosca. Froissart, que, em regra, é pouco susceptível de entusiasmar-se com coisas belas, exalta-se nas descrições de frotas aparelhadas, com as flâmulas ornadas de brasões flutuando nos mastros grandes e algumas estendendo-se até mergulhar na água. O navio de Filipe, o Bravo, decorado por Broederlam, era pintado de azul e ouro, grandes escudos envolviam o pavilhão do castelo da popa; as velas eram guarnecidas de margaridas e com as iniciais dos nomes do duque e da duquesa e ostentavam a divisa *Il me tarde.* Os nobres rivalizavam entre si quanto ao que mais gastaria na decoração do seu navio. «Os pintores lucravam com isso», diz Froissart; «não chegavam para as encomendas e levavam o dinheiro que queriam». Segundo ele diz muitos nobres mandavam cobrir com folha de ouro os mastros dos navios. Guy de la Trémoille gastou 2000 libras em decorações. «E tudo isto era pago pelo pobre povo de França...»

Estes frutos perdidos da arte decorativa revelar-nos-iam sobretudo uma extravagante sumptuosidade. É esse um traço característico da época; mostra-se igualmente nas obras que possuímos, mas como as estudamos apenas do ponto de vista da sua beleza intrínseca, pouca atenção prestamos ao esplendor e à pompa, que deixou de nos interessar, mas que era o elemento mais apreciado na época.

A cultura franco-borgonhesa do fim da Idade Média afoga a beleza na magnificência. A arte desse período reflecte exactamente este espírito. Tudo o que citamos como sendo características do processo mental da época: o gosto de atribuir uma forma definida a cada ideia e de encher o espírito com figuras e formas organizadas em sistema — tudo isso reaparece na arte. Lá encontramos também a tendência a nada deixar sem forma, figura ou ornamento. O estilo flamejante na arquitectura decompõe todos os elementos formais infinitamente; entrelaça os pormenores ; não tem uma linha sem a respectiva contrapartida. A forma desenvolve-se à custa da ideia, o ornamento avassala tudo, escondendo linhas e superfícies. Reina o *horror vacui*, o que é sempre um sintoma de decadência artística.

Tudo isto significa que a demarcação entre a pompa e a beleza não se distingue. A decoração e o ornamento deixam de servir para realçar a beleza natural de uma coisa; antes a envolvem e a sufocam. Quanto mais nos afastamos da arte plástica pura mais se acentua esta hierarquia dos motivos decorativos formais. Pode observar-se o facto na escultura. Na criação de figuras isoladas esta superabundância de formas não aparece: as estátuas do poço de Moisés e os *pleurants* dos túmulos são tão sóbrios como as figuras de Donatello. Mas onde quer que a escultura tenha de exercer uma função decorativa imediatamente se nos depara a exuberância. Contemplando o tabernáculo de Dijon ficar-se-á

surpreendido com a falta de harmonia que existe entre a escultura de Jacques de Baerze e a pintura de Broederlam. O quadro, pintado com o objectivo de dar a pura imagem, é simples; os relevos, pelo contrário, em que o propósito era decorativo, são complicados e pesados. Nota-se o mesmo contraste entre a pintura e a tapeçaria. A técnica têxtil é uma arte decorativa na concepção e na expressão, mesmo quando representa cenas e figuras; daí encontrarmos nela o mesmo gosto pela excessiva ornamentação.

Na arte do vestuário as qualidades essenciais da arte pura, isto é, a medida e a harmonia, desaparecem completamente, visto que o esplendor é o único objectivo. O orgulho e a vaidade introduzem um elemento sensual incompatível com a pura arte. Em nenhuma outra época se viu tanta extravagancia da moda como desde 1350 a 1480. Ai podemos observar a incontrolada expansão do sentido estético da época. Todas as formas e dimensões do vestuário são exageradas. O penteado feminino toma a forma cónica do *hennin*, forma essa que evoluiu da pequena coifa, que retinha os cabelos sob o véu. A testa alta e bombeada está na moda, com os cabelos rapados nos temporais. Aparece o decote. O vestuário masculino é ainda mais bizarro — a imoderada extensão dos bicos dos sapatos, chamados *poulaines*, que os cavaleiros em Nicópolis tiveram de cortar para poderem fugir; os laços na cinta; as mangas tufadas como balões, sobreelevadas nos ombros; os bonés cilíndricos ou pontiagudos; os chapeirões com faixas em volta da cabeça em forma de cristas de galo ou imitando chamas. O vestuário de gala era ornamentado com centenas de pedras preciosas.

O gosto imoderado do luxo culminava nas festas da corte. Todos conhecem a descrição das festas borgonhesas celebradas em Lille em 1454, durante as quais os convidados juraram empreender uma cruzada, e em Bruges, em 1468, por ocasião do casamento de Carlos, o Temerário, com Margarida de York. É difícil imaginar contraste mais absoluto do que o formado por bárbaras manifestações de pompa arrogante com as pinturas dos irmãos van Eyck, Dirk Bouts e Roger van der Weyden, de tão suave e sereno recolhimento. Nada mais insípido e de mau gosto do que esses *entremets* que consistiam em empadas recheadas com uma orquestra completa, navios aparelhados, castelos, macacos ou baleias, gigantes e anões e todos os enfadonhos absurdos das alegorias. Temos dificuldade em considerar estes espectáculos como qualquer coisa que não seja manifestações de um incrível mau gosto.

Não devemos porém exagerar a distância que separa as duas formas extremas de arte do século XV. Em primeiro lugar devemos levar em conta a importância que as festas da corte desempenhavam na vida social da época. Elas conservavam ainda qualquer coisa do significado que tinham nas sociedades primitivas: a expressão superior da sua cultura, a forma colectiva mais elevada do divertimento, a manifestação de solidariedade. Em épocas de renovação da sociedade, como na Revolução Francesa, vê-se que as festas retomam esta função

estética e social.

O homem moderno é livre de procurar individualmente, quando lhe apraz, as suas distracções favoritas; nos livros, na música, na arte ou na natureza. Por outro lado, nos tempos em que os prazeres de carácter elevado não eram acessíveis nem muitos, o povo sentia a necessidade destes divertimentos colectivos que são as festas. Quanto mais opressora é a miséria da vida quotidiana mais fortes têm de ser os estímulos necessários a produzir essa intoxicação feita de arte e alegria, e sem que a vida se tornaria insuportável. O século XV, profundamente pessimista, inclinado à depressão, não podia dispensar estas afirmações enfáticas da vida tal como lhe eram dadas nas esplêndidas e solenes festas colectivas. Os livros eram custosíssimos, o campo cheio de perigos, a arte rara; o indivíduo dispunha de escassos meios de distracção. Todos os divertimentos literários, musicais e artísticos estavam mais ou menos ligados aos festivais.

Mas os festivais, na medida em que são elementos de cultura, precisam de qualquer coisa mais do que da alegria. Nem os prazeres elementares do jogo, da bebida, do amor, nem o luxo e a pompa, só por si, são suficientes. O festival requer estilo. Se as grandes festas dos tempos actuais perderam o seu valor cultural é porque perderam o estilo. Na Idade Média as festas religiosas, cujo estilo se fundava na própria liturgia, dominaram, por largo período, todas as formas do regozijo colectivo. As festas populares, que tinham os seus próprios elementos de beleza no canto e na dança, associavam-se às da Igreja. Foi por volta do século XV que uma forma independente de festival, com estilo próprio, se separou do eclesiástico. «Os retóricos», do Norte da França e da Holanda, são representativos desta evolução. Até então os festejos seculares com forma e estilo só eram possíveis nas cortes porque só nelas havia riqueza e concepções de cortesia.

O estilo do festival da corte, no entanto, ficava sempre muito abaixo do dos festivais religiosos. Nestes a adoração e o regozijo colectivos eram sempre o produto de um pensamento sublime que lhes emprestava tal graça e dignidade que nem mesmo o excesso de pormenores burlescos conseguia afectar. Por outro lado, as ideias que as festas seculares glorificavam não eram mais do que as da cavalaria e as do amor cortês. Sem dúvida o ritual da cavalaria era bastante rico para dar a esses festejos um estilo solene e venerável. Havia a *accolade*, os votos, os capítulos das ordens, as regras dos torneios, as formalidades da homenagem, o serviço, a precedência, todos os rituais graves dos reis-de-armas e dos arautos e todo o brilho dos brasões e das armaduras. Mas não era o bastante para satisfazer todas as aspirações. As festas da corte destinavam-se a dar a visão do sonho da vida heróica e o estilo faltava-lhe nesse particular. É que no século XV o aparato da fantasia cavalheiresca já não era mais do que literatura e fútil convenção.

A montagem das extraordinárias festas de Lille e de Bruges é, por assim dizer, literatura aplicada, e o peso da representação material destruía a última porção de encanto que a literatura, com a leveza das suas fantasias, tinha até então preservado. A impecável seriedade com que tais magnificências tinham sido preparadas era bem borgonhesa. A corte ducal parecia ter perdido, ao contacto com o Norte, a leveza característica do espírito francês. Para a preparação do banquete de Lille (coroação e encerramento de uma série de banquetes que os nobres, numa rivalidade de magnificências, se haviam oferecido uns aos outros), tinha Filipe, o Bom, nomeado uma comissão, presidida por um cavaleiro do Tosão de Ouro, Jean de Lannoy. Os mais íntimos conselheiros do duque — Antoine de Croy e o próprio chanceler Nicolas Rolin — assistiram com frequência às sessões da comissão, de que era membro Olivier de la Marche. Quando este último, nas suas memórias, chega a este capítulo, nota como o invadia um sentimento de respeito: «Visto que os grandes e honrosos acontecimentos merecem um renome duradouro e uma recordação perpétua—», assim começa ele a narrativa destes factos memoráveis. Mas não vale a pena transcrever aqui os seus dizeres porque são bastante conhecidos.

Mesmo de além-mar veio gente assistir ao espectáculo esplêndido. Além dos convidados grande número de nobres vieram à festa, embora disfarçados. Começava-se por ir admirar as peças montadas em lugares fixos; depois vinham os *entremets*, isto é, as representações de *personnages* e quadros vivos. O próprio la Marche representou um papel importante na Santa Igreja, aparecendo numa torre no dorso de um elefante que um turco gigantesco conduzia. As mesas estavam carregadas de decorações extravagantes. Uma nave aparelhada, um prado rodeado de árvores com uma fonte, rochedos e uma estátua de Santo André, o castelo de Lusignan com a fada Melusina, uma cena de tiro aos pássaros junto de um moinho de vento, um bosque onde vagueavam feras e, por fim, uma igreja com um órgão e cantores cujos cantos alternavam com a música da orquestra de vinte e duas pessoas metidas dentro de uma empada gigantesca.

O nosso problema é determinar a qualidade do bom ou do mau gosto que tudo isto representa. Não nos interessa o teor alegórico e mitológico destes *entremets*. Mas qual seria o valor da execução artística? O que se procurava era sobretudo a extravagância e a grandiosidade. A torre de Gorcum representada na mesa do banquete de Bruges, em 1468, tinha 46 pés de altura. La Marche fala numa baleia que também lá figurava: «E este era certamente um belo *entremet* pois havia mais de quarenta pessoas.» As maravilhas mecânicas eram muito admiradas: pássaros vivos soltando-se da boca de um dragão vencido por Hércules e curiosidades deste género em que, para nós, não transparece qualquer ideia da arte da execução. O elemento cómico era de grau inferior: javalis tocando trompetas na torre de Gorcum; noutro lado cabras entoando um motete, lobos tocando flauta e quatro grandes macacos fazendo de cantores — tudo isto em

honra de Carlos, o Temerário, que era um bom amador de música.

Não pretendo sugerir que não houvesse muitas obras-primas de arte entre estas curiosidades pretensiosas e ridículas. Não podemos esquecer-nos de que se deleitavam com estas decorações gargantuélicas os patrões dos irmãos van Eyck e de Roger van der Weyden — o próprio duque Rolin, doador dos altares de Beaune e de Autun, e Jean Chevrot, que encomendou a Roger o quadro *Sete Sacramentos,* presentemente em Antuérpia. E o que é mais, foram os próprios pintores quem concebeu estas peças montadas. Se os documentos não mencionam Jan van Eyck e van der Weyden como tendo contribuído para estes festivais referem-se no entanto aos dois Marmions e a Jacques

Daret. Para a festa de 1468 foram requisitados os serviços de toda a corporação de pintores; foram convocados à pressa para virem de Gand, Bruxelas, Lovaina, Tirlemeont, Mons, Quesnoy, Valenciennes, Douai, Cambrai, Arras, Lille, Ypres, Courtrai, Oudenarde, trabalhar em Bruges. É impossível crer que os seus trabalhos fossem feios. Os trinta navios decorados com os brasões dos domínios do duque, as sessenta imagens de mulheres vestidas à moda das regiões «trazendo frutos nos cestos e pássaros em gaiolas...»! Para ver estas obras daria eu vários quadros religiosos medíocres...

Indo mais além, mesmo com risco de parecer paradoxal, afirmo que para compreendermos inteiramente a arte de Claus Sluter teríamos de considerar a arte destas peças desaparecidas sem deixar vestígios.

De todas as formas de arte as esculturas tumulares são as que mais sofrem a influência do destino a que eram votadas. Aos escultores encarregados de fazer os túmulos ducais não lhes era dada a liberdade de criar belas coisas; tinham de exaltar a glória do príncipe morto. O príncipe pode sempre dar livre curso à sua imaginação; nunca é obrigado a limitar-se estritamente à obra encomendada. É provável, por outro lado, que o escultor desta época não trabalhe sem ser por ordem. Os motivos da sua arte são, de resto, limitados quanto ao número e fixados segundo uma tradição rigorosa. É certo que tanto os pintores como os escultores estão igualmente ao serviço da casa ducal; Jan van Eyck e Sluter, e o seu sobrinho Claus de Werve, usavam o título de *valet de chambre* — mas para os escultores tal serviço era bastante mais real do que para o pintor. Os dois grandes holandeses que a irresistível atracção da vida artística da França arrastou definitivamente para fora do seu país foram completamente monopolizados pelo duque de Borgonha. Claus Sluter habitava uma casa em Dijon posta pelo duque à sua disposição; vivia ali como grande senhor, mas ao mesmo tempo como servidor da corte. Seu sobrinho e sucessor, Claus de Werve, é o tipo trágico do artista ao serviço de príncipe: retido em Dijon ano após ano para terminar o túmulo de João Sem Medo, sem que os fundos para a obra chegassem jamais, viu a sua carreira artística, tão brilhantemente começada, arruinar-se numa expectativa infrutuosa.

A arte do escultor nesta época é pois uma arte servil. Por outro lado a escultura é geralmente pouco influenciada pelo gosto da época, visto que os seus meios, o seu material e os seus motivos são limitados e pouco sujeitos a variações. Quando aparece um grande escultor vai criar por toda a parte e sempre esse *optimum* de pureza e de simplicidade a que chamamos «clássico». A forma humana e as suas roupagens são pouco susceptíveis de variações. As obras-primas da escultura das diferentes idades assemelham-se bastante e, quanto a nós, as obras de Sluter compartilham desta identidade eterna.

No entanto, se a examinarmos mais atentamente, notaremos que a arte de Sluter tem a marca do gosto da época (apetece dizer do gosto borguinhão) tanto quanto a natureza da escultura o permita. As obras de Sluter não foram conservadas tal como ele as concebeu. Temos de imaginar o poço de Moisés como ele era em 1418 quando o legado do papa concedeu uma indulgência a quem quer que fosse visitá-lo com intenção piedosa. Devemos lembrar-nos que este poço é apenas um fragmento, uma parte de um Calvário com o que o primeiro duque de Borgonha, da casa de Valois, pretendia coroar o poço do seu mosteiro cartuxo de Champmol. A parte principal, isto é, o Cristo crucificado com a Virgem, S. João e Maria Madalena tinham já desaparecido completamente antes da Revolução Francesa. Nada mais resta do que o pedestal rodeado das estátuas dos seis profetas que predisseram a morte do Salvador e uma cornija sustentada por anjos. Toda a composição é representativa no seu mais alto grau, *une oeuvre parlante,* uma exibição inteiramente relacionada com certos quadros vivos ou *personna-ges* das entradas principescas e dos banquetes. Também ali os assuntos eram tirados de preferência das profecias que se referiam à vinda de Cristo. Como naqueles *personnages,* as figuras em volta do poço trazem rolos contendo o texto das respectivas predições. Na escultura raramente tem a palavra escrita tanta importância. Não compreenderemos inteiramente esta obra se não nos compenetrarmos primeiro do sentido sagrado e solene das palavras. *Immolabit eum universa multitudo filiorum Israel ad vesperum;* é a sentença de Moisés. *Foderunt manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea;* palavras de David. E as de Jeremias: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.* Isaías, Daniel, Zacarias, todos anunciam a morte do Senhor. É como uma lamentação a seis vozes erguendo-se para a cruz. Ora nesta particularidade reside a essência da obra. O gesto das mãos dirigindo a atenção para o texto é tão enfático e há nas faces uma expressão de tão pungente dor que o todo se arrisca a perder a ataraxia que é a marca das grandes esculturas. Faz um apelo directo em demasia ao espectador. Comparadas com as figuras de Miguel Ângelo as de Sluter são excessivamente expressivas, demasiadamente pessoais. Se uma parte maior nos tivesse ficado do Calvário além da cabeça e do torso de Cristo, de tão forte majestade, este carácter expressivo seria mais evidente ainda.

O carácter espectacular do Calvário de Champmol afirma-se também na

decoração externa. Temos de imaginá-la em todo o esplendor da sua policromia, pois Jean Malouel, o artista, e Herman de Colónia, o dourador, não pouparam as cores vivas e os efeitos brilhantes. Os pedestais eram verdes, os mantos dos profetas dourados, as suas túnicas vermelhas e azuis com estrelas de ouro. Os espaços vazios eram cheios de sóis e de iniciais douradas. O orgulho do brasonário exibia-se não somente em volta das colunas, sob as figuras, mas também na cruz, inteiramente dourada. As extremidades dos braços da cruz, em forma de capitéis, ostentavam as armas de Borgonha e da Flandres. Será necessário melhor prova do espírito com que o duque concebeu este grande monumento de piedade? Como remate desta *bizarrerie,* umas lunetas de cobre dourado, trabalho de Nanne-quin de Hacht, foram postas no nariz de Jeremias.

A servidão de uma grande arte dominada pelo querer de um patrão real é trágica mas é ao mesmo tempo exaltada pelo esforço heróico do grande escultor para quebrar as algemas. As figuras dos *pleurants* em volta do sarcófago foram durante muito tempo um motivo obrigatório da arte sepulcral borgonhesa. Estas figuras não se destinavam a exprimir a mágoa em geral; o escultor tinha obrigação de representar fielmente o cortejo fúnebre com os dignitários que o acompanhavam. Mas o génio de Sluter e dos seus discípulos conseguiu transformar este motivo na mais profunda expressão de luto que se conhece em arte, uma marcha fúnebre de pedra.

Será pois certo, no fim de contas, que tenhamos o direito de representar o artista lutando contra a falta de gosto e de requinte do seu patrão? É possível que o próprio Sluter considerasse as lunetas de Jeremias como um feliz achado. Entre os homens daquela época artística o gosto estava ainda misturado com a paixão do que é raro ou brilhante. Na sua simplicidade eles podiam tomar o bizarro como belo. Os objectos de pura arte e os artigos de luxo eram igualmente apreciados. Muito depois da Idade Média ainda as colecções dos príncipes continham obras de arte indiscriminadamente misturadas com bugigangas feitas de conchas e cabelo, estátuas de cera de anões célebres e coisas do género. No castelo de Hesdin encontravam-se em abundância, lado a lado, tesouras de arte e *engins d'esba-tement* (inventos para divertir), como era usual nos lugares de diversão dos príncipes. Caxton viu lá um quarto ornamentado com pinturas representando a história de Jasão, o herói do Velo de Ouro. O artista é desconhecido, mas tratava-se provavelmente de um mestre. Para realçar o efeito havia uma *machinerie* que podia imitar os relâmpagos, os trovões, a neve e **a** chuva, e as artes mágicas de Medeia.

Nas exibições por ocasião das entradas, dos príncipes a fantasia inventiva não se embaraçava. Quando Isabel da Baviera entrou em Paris, em 1369, foi apresentado um veado branco com chifres dourados e uma coroa em volta do pescoço, deitado num *Jit de justice,* movendo os olhos, os chifres, os pés e erguendo ao alto uma espada. No momento em que a rainha atravessava **a** ponte à

esquerda de Notre-Dame um anjo desceu de uma das torres «por meio de um engenho muito bem construído», passou através de uma abertura do dossel de tafetá com flores-de-lis douradas que cobria a ponte e pôs-lhe uma coroa na cabeça. Depois o anjo «foi puxado outra vez como se regressasse ao Céu por sua própria vontade». Filipe, o Bom, e Carlos VIII foram recebidos com a mesma cena do anjo. Lefèvre de Saint-Remy admirou imenso o espectáculo de quatro trombeteiros e doze nobres em cavalos artificiais «avançando e caracoleando de tal maneira que era uma linda coisa para se ver».

O tempo, esse destruidor, tornou-nos fácil separar a pura arte de toda esta porção de engenhos bizarros que desapareceram completamente. Mas esta distinção que o nosso sentimento estético exige não existia para as pessoas daquela época. A sua vida artística era ainda inseparável das formas da vida social. A arte servia a vida. A sua função social era realçar a importância de uma capela, uma doação, uma personalidade ou um festival, mas nunca a do artista. Compreender inteiramente a sua posição e o seu objectivo a tal respeito é agora muito difícil. Ignoramos imenso do ambiente em que a arte se desenvolvia e possuímos também relativamente poucas obras de arte da época. Daí o valor incalculável das poucas obras que, fora da corte e da Igreja, nos revelam algo da vida íntima de então. A este respeito nenhuma pintura pode comparar-se com o retrato de Jan Arnolfino e sua mulher, de Jan van Eyck, da National Gallery, de Londres. O mestre, que dessa vez não tinha de retratar a majestade dos seres vivos nem de servir o orgulho dos grandes senhores, seguiu a sua própria inspiração; eram os seus amigos que ele retratava na altura do casamento. Será de facto o comerciante de Luca, Jan Arnolfino, como lhe chamavam na Flandres? Jan van Eyck pintou esta cara duas vezes (o outro retrato está em Berlim); dificilmente podemos concebê-la como italiana mas a descrição do quadro no inventário de Margarida de Áustria *«Hernould le fin avec sa femme dedens une chambre»*, deixa pouco lugar para dúvidas. Seja como for, as pessoas representadas eram amigos de van Eyck; ele mesmo o atesta na engenhosa e delicada maneira como assina a obra, com uma inscrição acima do espelho: *Johannes de Eyck fuit hic*, 1434.

«Jan van Eyck esteve aqui.» E pouco tempo antes, segundo parece. Dir-se-ia que a sua voz se ouvia ainda no silêncio desse interior. Toda a ternura e profunda paz, que só Rembrandt viria também a captar, se encontram neste quadro. O sereno crepúsculo da Idade Média que tantas vezes procuramos em vão em tantas das manifestações do seu espírito revela-se-nos ali de súbito. E ali finalmente se mostra esse espírito feliz, nobre e puro, em perfeito acordo com a música de igreja e as canções populares da época.

E assim imaginamos um Jan van Eyck furtando-se à alegria ruidosa e às paixões brutais da vida da corte, um Jan van Eyck de coração simples e sonhador. Não é necessário grande esforço de imaginação para evocar o *valet de chambre*

do duque servindo os grandes senhores contrafeito, sofrendo todo o desgosto de um grande artista obrigado a aviltar o seu ideal sublime de arte ao contribuir para os engenhos mecanizados de um festival.

Nada justifica, todavia, que formemos tal concepção da sua personalidade. Essa arte que tanto admiramos floresceu na atmosfera daquela vida aristocrática que detestamos. O pouco que sabemos da vida dos pintores do século XV apresenta-no-los como homens do mundo e cortesãos. O duque de Berry dava-se intimamente com os seus artistas. Froissart viu-o conversar familiarmente com André Beauneveu no seu esplêndido castelo de Mehun sur Yevre. Os três irmãos de Limbourg, grandes iluminadores, vieram oferecer ao duque, como presente de Ano Novo, uma surpresa sob a forma de um novo manuscrito iluminado que era afinal «um livro fingido, feito de um bloco de madeira branca a parecer um livro e em que não havia folhas nem nada escrito». Jan van Eyck, sem dúvida nenhuma, frequentava permanentemente a corte. As missões diplomáticas secretas que o duque lhe confiava requeriam um homem da boa sociedade. Era tido, além disso, por letrado, lido em autores clássicos e estudioso de geometria. Pois não disfarçou ele, com uma inocente fantasia, em letras gregas, a sua modesta divisa *Ais ik kan (Como eu puder)!*

A vida intelectual e moral do século XV parece-nos dividida em duas esferas distintamente separadas. Por um lado a civilização da corte, a nobreza e a rica classe média: ambiciosa, orgulhosa e usurpadora, apaixonada e luxenta. Do outro, a esfera tranquila da *devotio moderna*, da *Imitação de Cristo*, de Ruysbroeck e de Santa Colette. Gostaríamos de colocar a arte serena e mística dos irmãos van Eyck na segunda destas esferas mas ela pertence à outra. Os círculos devotos eram muito pouco inclinados à arte que floresceu naquela época. Na música desaprovavam o contraponto e mesmo os órgãos. A regra de Windesheim proibia o ornamento do canto com modulações e Thomas Kempis disse: «Se não podeis cantar como o rouxinol e a cotovia então cantai como os corvos e as rãs, que cantam como Deus lho permitiu.» A música de Dufay, Busnois, Ockeghem desenvolveu-se nas capelas das cortes. Quanto à pintura os escritores da *devotio moderna* nem falam dela; não conseguiam compreendê-la. Queriam os seus livros escritos em simples forma e sem iluminuras. Provavelmente teriam considerado o retábulo do *Cordeiro Místico* como mera realização de orgulho e de facto assim consideraram a torre da catedral de Utrecht.

Os grandes artistas geralmente trabalhavam para círculos diferentes do dos devotos da cidade. A arte dos irmãos van Eyck e dos seus discípulos, apesar de ter nascido na cidade e sob os auspícios de citadinos, não pode ser considerada uma arte burguesa. A corte e a nobreza exerciam uma atracção demasiadamente poderosa. Só a protecção principesca permitiu que a arte da miniatura se erguesse ao grau de refinamento artístico que caracteriza a obra dos irmãos de Limbourg e os artistas das Horas de Turim. Os patrões dos grandes pintores eram, além dos

príncipes, os grandes senhores, temporais ou espirituais, e os novos-ricos que abundam na época borgonhesa gravitando todos em volta da corte. A diferença que existe entre a arte franco-flamenga e a holandesa desse período reside no facto de que esta ainda conservou o traço simples e sóbrio, característica de pequenas cidades isoladas tais como Harlém.

Entre os mecenas da arte no século XV citaremos Jean Che-vrot, bispo de Tournai, que um escudo de armas designa como doador desse trabalho de comovente e fervorosa piedade, os *Sete Sacramentos,* actualmente em Antuérpia. Chevrot é o tipo do prelado da corte; sendo conselheiro íntimo do duque, era extremamente zeloso quanto ao que dizia respeito ao Velo de Ouro e à cruzada. Outro tipo de doador é representado por Pierre Bladelin, cuja face austera se vê no retábulo de Midleburg, actualmente em Berlim. Era o grande capitalista daqueles tempos; do posto de recebedor de Bruges, sua terra natal, elevou-se ao de tesoureiro-mor do duque. Introduziu a prudência e a economia nas finanças ducais, tendo sido nomeado tesoureiro do Velo de Ouro e armado cavaleiro. Foi mandado à Inglaterra resgatar

Carlos de Orleães. O duque quis nomeá-lo administrador das finanças da expedição contra os turcos. Empregou a sua riqueza, , que fazia a admiração dos seus contemporâneos, nas obras dos diques e fundou na Flandres uma nova cidade a que deu o nome de Midleburg, o mesmo de outra que existia na Zelândia.

Outros doadores notáveis foram Judocus Vydt, o cónego van der Paele, os Croys, os Lannoys, pertencentes à riquíssima nobreza ou burguesia, velha ou nova, daquele tempo. O mais famoso de todos foi Nicolas Rolin, o chanceler, «saído do povo miúdo», jurista, financeiro, diplomata. São obra sua os grandes tratados dos duques, desde 1419 a 1435. «Costumava governar tudo inteiramente sozinho e gerir e suportar todo o peso dos negócios por si só, fossem de guerra ou de paz, desde que de finanças se tratasse.» Por métodos não isentos de suspeita amontoou enorme riqueza, que gastou em toda a espécie de fundações piedosas e de caridade. No entanto falava-se com ódio da sua avareza e do seu orgulho e não se acreditava que fosse um sentimento devoto o inspirador das suas doações. O homem que vemos ajoelhado com devoção no quadro do Louvre que ele encomendou a Jan van Eyck para Autun, sua terra natal, e também no quadro de Roger van der Weyden destinado ao hospital de Beaune, era considerado um espírito muito preocupado com as coisas terrenas. «Fazia sempre as colheitas na terra», diz Chastellain, «como se a terra devesse ser a sua habitação perpétua na qual a sua inteligência se desencaminhava e a sua prudência o vexava quando não queria pôr limites e medida àquilo que os seus muitos anos lhe mostravam ter um fim próximo.» Isto é confirmado por Jacques du Clercq nestes termos: «O dito chanceler era considerado um dos homens mais sabedores do reino, falando do temporal; quanto às coisas do espírito calar-me-ei.»

Devemos então concluir ser de hipocrisia a expressão fisionómica do doador da Virgem, chanceler Rolin? Antes de o condenar lembremo-nos do enigma que se põe a propósito da personalidade religiosa de tantos outros homens do seu tempo, que combinavam igualmente uma extrema piedade com excessos de orgulho, avareza e luxúria. São insondáveis as profundidades destas naturezas de uma idade passada.

Na piedade tal como a interpretamos na arte do século XV tocam-se os extremos do misticismo e do grosseiro materialismo. A fé ali representada é tão manifesta que nenhuma figura humana é demasiadamente sensual para exprimi-la. Van Eyck pode vestir os seus anjos e as suas personagens divinas com brocados densos e rígidos, esplendendo de ouro e pedrarias; para sugerir as esferas celestiais não tem ele necessidade de véus imateriais nem de membros contorcidos como no estilo barroco.

No entanto nem esta fé nem esta arte são primitivas. Usando o termo «primitivo» para designar os mestres do século XV, podemos cair num equívoco. Eles são primitivos num sentido puramente cronológico, visto que, para nós, são eles os primeiros a chegar e não conhecemos outras pinturas mais antigas. Mas se a esta designação atribuirmos o significado de espírito primitivo o nosso erro é profundo. Porque o espírito revelado por esta arte é o mesmo que observamos na vida religiosa: um espírito mais decadente do que primitivo, um espírito que implica profunda elaboração, decomposição até, do pensamento religioso através da imaginação.

Nos tempos verdadeiramente primitivos as figuras sagradas haviam sido visionadas como infinitamente distantes: majestosas e austeras. Depois, do século XII em diante, o misticismo de S. Bernardo introduziu na religião um elemento patético, elemento que continha imensas possibilidades de desenvolver-se. No êxtase de uma piedade nova e transbordante os devotos quiseram compartilhar dos sofrimentos de Cristo com a ajuda da imaginação. Não se contentavam já com essas figuras hirtas e imóveis, infinitamente distantes, que a arte românica tinha atribuído a Cristo e à Virgem-Mãe. Todas as formas e cores que a imaginação encontrava na realidade terrena eram agora prodigalizadas nos seres celestes. E assim deixada em liberdade, a fantasia religiosa invadiu todo o domínio da fé e deu uma forma minuciosamente elaborada a todas as coisas sagradas.

A princípio a expressão verbal tinha-se adiantado à expressão pictural e plástica. A escultura conservava ainda apego à rigidez formal das idades precedentes quando a literatura começou a descrever todos os pormenores físicos e mentais do drama da cruz. Surgiu uma espécie de naturalismo patético a que serviu de modelo o livro *Meditationes Vitae Christi*, atribuído a S. Boaventura. A Natividade, a infância, a descida da cruz, receberam nessa obra a sua forma fixa, com um vivo colorido. Como foi que José de Arimateia subiu a escada, como teve

de carregar na mão do Senhor para arrancar o prego, tudo isso era descrito minuciosamente.

Entretanto, nos fins do século XIV, a técnica pictural fizera tantos progressos que ultrapassara a literatura na arte de anotar esses pormenores. O naturalismo ao mesmo tempo ingénuo e requintado dos irmãos Van Eyck era uma nova expressão pictural; mas, observado do ponto de vista da cultura geral, era apenas uma outra manifestação da tendência de cristalizar o pensamento que já notáramos em todos os aspectos da mentalidade no declínio da Idade Média. Em vez de anunciar o advento do Renascimento, como geralmente se pensa, este naturalismo é, pelo contrário, uma das últimas formas de desenvolvimento do espírito medieval. A necessidade de converter qualquer ideia sagrada numa imagem definida, de dar-lhe uma forma distinta e clara, tal como observámos em Gerson, no *Roman de Ia Rose,* em Dinis, o Cartuxo, dominava a arte do mesmo modo que dominava as crenças populares e a teologia. A arte dos irmãos Van Eyck fecha um período.

20 - O SENTIMENTO ESTÉTICO

O estudo da arte de uma época ficará incompleto se não tentarmos determinar também como era essa arte apreciada pelos contemporâneos: o que admiravam eles nela e quais os padrões de beleza de que se serviam. A verdade porém é que poucos domínios há em que a tradição seja tão escassa de informações como no que diz respeito ao sentimento estético. A faculdade e a necessidade de exprimir por palavras o sentimento da beleza só muito recentemente se desenvolveu. Que espécie de admiração sentiam os homens do século XV pela arte do seu tempo? Falando de maneira geral podemos afirmar que duas coisas os impressionavam especialmente: primeiro a dignidade e a santidade do motivo; depois a mestria surpreendente, a capacidade de reproduzir todas as minúcias numa forma perfeitamente natural. Vemos assim, de um lado, uma apreciação mais religiosa do que artística; do outro, uma admiração ingénua, que não pode classificar-se como emoção artística. O primeiro que nos deixou algumas observações críticas acerca dos quadros dos irmãos Van Eyck e de Roger van der Weyden foi um homem de letras genovês do meado do século XV, Bartolomeu Fazio. Mas perdeu-se a maior parte das obras de que ele fala. Fazio louva a figura da Virgem, bela e casta, o cabelo do arcanjo Gabriel, «que ultrapassa o cabelo autêntico», a santa austeridade expressa na face ascética de S. João Baptista e um S. Jerónimo «que parece estar vivo». Admira a perspectiva da cela de Jerónimo, um raio de luz que penetra através de uma fenda, as bagas de suor no corpo de uma mulher no banho, uma imagem reflectida num espelho, uma lâmpada acesa, uma paisagem com montanhas, bosques, aldeias, castelos, figuras humanas, o horizonte distante e, mais uma vez, um espelho. Os termos que emprega para dar curso ao seu entusiasmo revelam simplesmente uma curiosidade ingénua que se perde numa grande minúcia de pormenores sem chegar a formular um juízo acerca da beleza do todo. Tal é a apreciação duma obra medieval por um espírito ainda medieval.

Um século mais tarde, depois do triunfo do Renascimento, é precisamente esta minúcia na execução dos pormenores que é condenada como falta fundamental da arte flamenga. Segundo o artista português Francisco de Holanda, Miguel Ângelo referiu-se a isso nestes termos:

«A pintura flamenga agrada mais aos devotos do que a italiana. Esta não lhe arranca lágrimas, aquela fá-los chorar copiosamente. Isso não é o resultado dos méritos da arte; a causa reside apenas na extrema sensibilidade dos

espectadores devotos. Os quadros flamengos agradam às mulheres, especialmente às velhas e às muito jovens, e também aos monges e às freiras e por fim aos homens da sociedade, que não são capazes de compreender a verdadeira harmonia. Na Flandres pinta-se, antes de mais, com o fim de reproduzir exactamente e dar a ilusão da realidade externa das coisas. Os pintores escolhem de preferência assuntos que provoquem emoções piedosas, como figuras de santos ou de profetas. Mas a maior parte das vezes pintam aquilo a que se chama 'paisagem com muitas figuras'. Se bem que a vista seja agradavelmente impressionada, essas pinturas não têm arte nem razão; nem simetria nem proporção; nem escolha de valores nem grandeza. Em resumo, é uma arte sem força nem distinção; pretende reproduzir minuciosamente muitas coisas ao mesmo tempo, quando uma teria bastado para que se lhe dedicasse toda a aplicação.»

Era o próprio espírito medieval que Miguel Ângelo julgava nessas palavras. Aqueles que ele designava por devotos são pessoas com o espírito medieval. Para o mestre italiano a beleza antiga tornara-se motivo de agrado para os fracos e os humildes. Mas nem todos os seus contemporâneos pensavam como ele. Para muitos, do Norte, a arte dos antepassados continuava a ser venerada e entre esses contavam-se Dürer, Quentin Metsys, e Jan Scorel, de quem se diz ter beijado o retábulo do *Cordeiro Místico*. Mas Miguel Ângelo representa aqui verdadeiramente o Renascimento no que tem de oposto à Idade Média. O que ele condena na arte flamenga são exactamente as características do declínio da Idade Média: a sentimentalidade violenta, a tendência para ver cada coisa, como entidade independente, a perder-se na multiplicidade de conceitos. Contra isto se opõe o espírito do Renascimento e, como sempre acontece, somente realiza a sua nova concepção da arte e da vida tendo em menos conta, temporariamente, as belezas e as verdades da idade precedente.

A consciência e a expressão de uma fruição estética só tardiamente se desenvolvem. Um erudito do século XV, como Fazio, procurando exprimir a sua admiração pela arte, não usará uma linguagem diferente da de uma pessoa de menos cultura. Não existe ainda a noção de beleza artística. A emoção estética causada pela contemplação da arte confunde-se sempre com o sentimento religioso ou com a alegria de viver.

Dinis, o Cartuxo, escreveu um tratado, *De venistate mundi et pulchritudine Dei*. A diferença entre as duas palavras do título indica imediatamente o seu ponto de vista: a verdadeira beleza pertence a Deus, o mundo não pode ser mais que *venustus* — lindo. Todas as belezas da criação, segundo ele, são apenas regatos fluindo da fonte da suprema beleza. Uma criatura pode chamar-se bela desde que compartilhe da beleza da natureza divina e daí ficar, de certo modo, em harmonia com ela. Como ponto de partida de uma estética a expressão é larga e sublime e podia servir de base para a análise de todas as manifestações de beleza

particulares. Dinis não inventou a sua ideia fundamental: encontrou-a em Santo Agostinho e no pseudo-Aeropagita, em Hugo de São Vítor e Alexandre de Hales. Mas logo que tentou analisar à beleza é evidente a deficiência de observação e de expressão. Chega a empregar exemplos referentes à beleza terrena tirados de Hugo e de Ricardo de São Vítor, uma folha, o mar agitado com as diferentes tonalidades, etc. As suas análises são superficiais. As ervas são belas por serem verdes; as pedras preciosas por serem brilhantes; o corpo humano, o dromedário e o camelo porque são apropriados aos seus fins; a Terra porque é vasta e larga; os corpos celestes porque são redondos e claros.

As montanhas são admiráveis devido às suas enormes dimensões, os rios pela extensão do seu curso, os campos e as florestas pelas suas vastas áreas e a terra pela sua massa incomensurável.

O pensamento medieval limitava a ideia da beleza às da perfeição, proporção e esplendor. «São necessárias três condições à beleza», dizia S. Tomás; «primeiro, integridade ou perfeição, pois o que é incompleto é feio por isso mesmo; depois, a devida proporção ou harmonia; e por último a claridade, pois aquilo a que chamamos belo tem cor brilhante. Dinis, o Cartuxo, procura aplicar estas normas mas não o consegue: a estética aplicada raras vezes dá resultado. Quando a ideia da beleza é tão intelectualizada não é de surpreender que o espírito se afaste da beleza terrena e procure a dos anjos ou a das concepções abstractas. Não havia lugar, em tal sistema, para a noção da beleza artística nem mesmo da música que podemos supor ter sido capaz de sugerir a ideia de beleza de uma certa espécie.

A sensação musical era imediatamente absorvida pelo sentimento religioso. Nunca deve ter ocorrido a Dinis, o Cartuxo, a ideia de que podia admirar na música ou na pintura qualquer coisa que não fossem as coisas sagradas em si mesmas.

Um dia, ao entrar na Igreja de S. João em Hertogenbosch, enquanto tocavam órgão, foi imediatamente arrebatado pela melodia num êxtase prolongado.

Dinis era dos que desaprovavam a introdução da música polifónica na Igreja. «A voz fraccionada *(fractio voeis)»,* diz ele, «pode comparar-se a uma alma partida; é como os cabelos frisados num homem, ou como os vestidos plissados numa mulher; vaidade e nada mais. Ele admite que haja pessoas devotas a quem a melodia excita à contemplação, por isso a Igreja tem razão em tolerar os órgãos; mas desaprova a música artística, que apenas serve para encantar os que a ouvem e especialmente para divertir as mulheres.» Certas pessoas que praticam o canto de fracções melódicas garantiram-lhe que sentiam uma certa satisfação orgulhosa e mesmo uma espécie de lascívia do coração *(lascivia animi).* Por outras palavras, para descrever a exacta natureza da emoção musical as únicas

expressões que ele encontra são as do pecado.

Desde a Baixa Idade Média vinham sendo escritos muitos tratados de estética musical, mas tais tratados, construídos segundo as teorias musiciais da Antiguidade, que já não eram compreendidas, pouco nos esclarecem acerca do modo como o homem medieval sentia a música. Ao analisarem a beleza da música os escritores do século XV não conseguem senão dizer coisas vagas como aquelas que caracterizavam as suas expressões sobre a pintura. Assim como, ao referirem-se à arte pictural, louvavam apenas o carácter excelso da expressão e a imitação da natureza, também na música somente o tom sagrado e a harmonia imitativa eram apreciados. Para o espírito medieval a emoção musical tomava, muito naturalmente, a forma de um eco da alegria celestial. «Porque a música», diz o honesto retórico Molinet, grande amador de música, como Carlos, o Temerário, «é a ressonância dos Céus, a voz dos anjos, a alegria do Paraíso, a esperança do ar, o órgão da Igreja, a canção dos passarinhos, a calma dos corações desesperados, a perseguição e expulsão dos demónios.» O carácter extático da emoção musical, naturalmente, não lhes escapava. «O poder de harmonia é tal», diz Pierre d'Ailly, «que subtrai a alma às paixões e aos cuidados.»

Uma valorização demasiadamente elevada do elemento imitativo em arte acarreta perigos mais graves para a música do que para a pintura. A composição nos séculos XIV e XV foi prejudicada pela voga da música naturalista, de que é exemplo a *caceia* (do inglês *catch),* que originalmente representava uma caçada com cães latindo e trompas soando. No princípio do século XVI um discípulo de Josquin des Prés, Jannequin, compôs várias «Invenções» deste género que representavam, entre outras coisas, a batalha de Marignan, os pregões de Paris, o trilar dos pássaros e os falatórios de mulheres. Por sorte a inspiração musical da época era bastante rica e viva para deixar-se escravizar por uma teoria tão artificial: as obras-primas de Dufay, Binchois e Ockeghem nada contêm desses elementos imitativos.

Não conseguia dar-se uma explicação satisfatória da beleza substituindo-a pelas noções da medida, ordem e utilidade. Um dos meios usados satisfazia pelo menos o instinto estético: a redução da beleza à sensação da luz e do esplendor. Para definir a beleza espiritual das coisas, Dinis, o Cartuxo, compara-a sempre com a luz. A sabedoria, a ciência, a arte, são outras tantas essências luminosas, iluminando o espírito com o seu brilho.

Esta tendência para explicar a beleza pela luz brotou de uma predilecção bastante acentuada no espírito medieval. Quando deixamos de parte as definições da ideia de beleza e examinamos o sentimento estético da época nas suas expressões espontâneas, notamos isto: quase sempre que os homens da Idade Média procuram exprimir o prazer estético, as suas emoções são causadas pelo

brilho luminoso ou pelo movimento veloz.

Froissart, por exemplo, não é geralmente susceptível de impressões de beleza pura. As suas intermináveis narrativas não lhe deixavam lugar para isso. Um ou dois espectáculos, no entanto, nunca deixaram de o extasiar: o dos navios no mar, engalanados e aparelhados, com o seu rico colorido de brasões brilhando ao sol, ou o jogo dos reflexos do sol nos capacetes, nas couraças, na ponta das lanças, as cores alegres das flâmulas e pendões num grupo de cavaleiros em marcha. Eustache Deschamps exprimiu o seu sentir ante a beleza dos moinhos no rodopiar das suas velas e ante a cintilação de um raio de sol numa gota de orvalho. La Marche foi sensível à beleza da luz do sol reflectindo-se nos cavalos alazões dos nobres da Boémia e da Alemanha. Estas manifestações de sentimento estético têm importância, visto que no século XV são muito raras.

Este gosto por tudo o que brilha reaparece nas ostentações do vestuário, especialmente no excesso de pedras preciosas que lhe aplicavam. Depois da Idade Média esta espécie de ornamento virá a ser substituída por fitas e rosetas. Transferida para o domínio da audição esta inclinação pelas coisas brilhantes revela-se no prazer ingénuo de ouvir tilintar. La Hire usava uma capa toda recoberta de pequenas campainhas como as das vacas, mas de prata. Numa recepção em 1465 o capitão Salazar ia acompanhado de vinte homens de armas montados em cavalos cujos arnezes ostentavam grandes campainhas de prata. Os cavalos do conde de Charolais e de Saint-Poleram ornados da mesma maneira, e igualmente os do cavaleiro de Croy quando da recepção em Paris a Luís XI, em 1461. Por ocasião das festas viam-se moedas pregadas no vestuário.

Para determinar o gosto da época no que diz respeito às cores tomar-se-ia necessário uma investigação estatística que abrangesse toda a escala cromática da pintura e ao mesmo tempo as cores Usadas no vestuário e na arte da decoração. Talvez se verificasse que era no trajo que se revelava a natureza do gosto pela cor, pois é aí que ela se exibe espontaneamente. Ora nós possuímos poucos espécimes dos tecidos usados naquela época, com excepção das vestes sacerdotais. As descrições dos vestuários usados nos torneios e nas festas, por outro lado, são bastante numerosas. As citações que se fazem a seguir destinam-se apenas a dar uma impressão baseada no exame das referidas descrições. É preciso notar que elas se referem a trajos de corte e de aparato, bem diferente, quanto à cor, dos vestuários comuns, mas de sentido estético mais evidenciado. Quando consultamos as relações publicadas por Couderc de um grande alfaiate de Paris do século XV verificamos que as cores mais citadas são o cinzento, o preto e o violeta, enquanto nos vestuários de gala se usam os mais violentos contrastes e as cores mais vivas. Predominam os vermelhos: quando se trata de uma entrada real na cidade os enfeites são vermelhos. Vem a seguir o branco. Eram permitidas todas as combinações: vermelho e azul, azul e violeta. La Marche descreve uma senhora que apareceu num *entremet* vestida de seda violeta e montada num cavalo

recoberto de seda azul levado à rédea por três homens vestidos de seda cor de vermelhão e com chapéus de seda verde.

O preto era já então uma cor favorita mesmo nos trajos da corte, especialmente no veludo. Filipe, o Bom, na idade adulta, vestia-se sempre de preto e o seu séquito bem como os seus cavalos usavam a mesma cor. O rei Renato, sempre procurando o que era refinado e distinto, combinava o cinzento e o branco com o preto. Esta cor usava-se mais em conjunto com o cinzento e o violeta do que o azul e o verde, enquanto o amarelo e o pardo eram ainda quase desconhecidos. Ora a raridade do azul e do verde não deve atribuir-se simplesmente a uma predilecção estética. O significado simbólico ligado ao azul e ao verde era tão marcado e tão particular que os tornavam quase impróprios para o vestuário comum. Eram as cores do amor. O azul significava fidelidade; o verde paixão amorosa.

Il te fauldra de vert vestir.
C'est la livrée aux amoureux...[1]

Assim nos esclarece uma canção do século XV. E Deschamps diz dos apaixonados de certa dama:

Li uns se vest pour li de vert,
L'autre de bleu, l'autre de blanc,
L'autre s'en vest vermeil com sanc,
Et cilz qui plus la veult avoir
Pour son grant deuil s'ent vest de noir[2].

Embora as outras cores também tivessem o seu significado no simbolismo amoroso, os homens expunham-se à troça se se vestissem de azul ou de verde, sobretudo de azul, porque isso inculcava hipocrisia. Christine de Pisan põe na boca de uma dama que se dirige ao seu amante (que lhe chamara a atenção para o vestuário azul que trazia) as seguintes observações:

Au bleu vestir ne tient mie le fait
N'a devises porter, d'amer sa dame,
Mais au servir de loyal cuer parfait
Elle sans plus, et la garder de blasme.
...Là gist l'amour, non pas au bleu porter
Mais peut estre que plusieurs le meffait
De faulseté cuident couvrir soubz lame

---

[1] Tens de vestir-te de verde, É a libré dos amorosos...

[2] Alguns vestem-se de verde para ela, Um outro de azul, e outro ainda de branco, Outro mais veste-se de vermelhão, como sangue, E aquele que mais a deseja, Por causa da sua paixão, veste-se de preto.

Par bleu porter[1].

Eis a razão por que, devido a uma transição muito curiosa, em vez de ser a cor do amor fiel, o azul veio a significar infidelidade, e depois da mulher infiel se passou à mulher enganada. Na Holanda a capa azul designava a mulher adúltera, em França a *cote bleue* significava o marido enganado. Em suma, o azul era a cor dos tolos em geral.

Se o castanho e o amarelo eram detestados por aversão estética ou por significado simbólico não o sabemos. Talvez lhes fosse atribuído esse significado porque as considerassem cores feias.

Gris et tannée puis bien porter
Car ennuyé suis d'espérance[2].

O castanho e o cinzento eram cores de tristeza; no entanto o cinzento era muito usado nos vestuários festivos, ao passo que o castanho só raramente.

O amarelo significava hostilidade. Henrique de Wurtenberg com todo o seu séquito vestido de amarelo passou em frente de Filipe de Borgonha «e o duque ficou a saber que era contra ele».

Na segunda metade do século XV parece ter havido uma temporária diminuição do preto e branco em favor do azul e amarelo. No século XVI, ao mesmo tempo que na arte se começaram a evitar os contrastes ingénuos das cores primárias, o hábito de usar combinações de cores ousadas e bizarras no vestuário passou também de moda.

Pelo que diz respeito à arte, pode supor-se que esta mudança se deveu à influência italiana, mas não há factos que confirmem esta hipótese. Gerard David, continuador directo da escola primitiva, já mostra este refinamento do sentido da cor. A tendência deve pois ser considerada como de carácter mais geral. Eis aqui um domínio em que a história da arte e da civilização têm muito que ensinar uma à outra.

---

[1] Usar o azul não é prova Nem usar divisas também, de se ter amor a uma dama, Mas servi-la com coração perfeitamente leal e Não a outras, e livrá-la de má fama. ... O amor é isso, não usar a cor azul. Mas pode ser que muitos pensem Ocultar a ofensa da falsidade debaixo de uma campa, Só por se vestirem de azul. ...

[2] Eu bem posso vestir-me de cinzento e castanho Pois a esperança só me trouxe mágoas.

21 - AS EXPRESSÕES VERBAL E PLÁSTICA COMPARADAS

I

Todas as vezes que se quis traçar uma linha nítida de separação entre a Idade Média e o Renascimento pareceu necessário ir fazendo recuar mais essa demarcação. Foi-se verificando que já existiam desde o século XIII as ideias e as formas que se estava habituado a considerar características do Renascimento. Em vista disso, a noção contida na palavra Renascimento alargou progressivamente o seu âmbito até incluir S. Francisco de Assis. Mas a expressão, assim compreendida, perde o seu genuíno significado. E por outro lado o Renascimento, quando estudado sem ideias preconcebidas, encontra-se cheio de elementos cujas características são indubitavelmente medievais. Tornou-se assim quase impossível manter a antítese mas a verdade é que não podemos passar sem ela. Porque Idade Média e Renascimento, representando para nós, por meio de uma só palavra, a diferença entre duas épocas, sugerem esse contraste que nos parece essencial, se bem que difícil de determinar.

Para evitar os inconvenientes que são próprios da natureza vaga dos dois termos, Idade Média e Renascimento, o melhor é reduzi-los, na medida do possível, ao significado que tinham originariamente — por exemplo, não falar de Renascimento a propósito de S. Francisco ou do estilo ogival.

Nem chamaremos arte do Renascimento às obras de Claus Sluter e dos irmãos van Eyck. Na forma e na ideia são as referidas obras produto da Idade Média. Se alguns historiadores de arte descobriram nelas elementos renascentistas foi porque confundiram, e nisso se enganam profundamente, realismo com

Renascimento. Ora esse realismo escrupuloso, essa aspiração de reproduzir exactamente todos os pormenores naturais, é característico do espírito do declínio da Idade Média. É a mesma tendência que encontramos em todos os domínios do pensamento da época, um sinal de declínio e não de rejuvenescimento. O triunfo do Renascimento consistiu em substituir a meticulosidade do realismo pela largueza e simplicidade.

A arte e a literatura do século XV em França e nos Países Baixos são quase exclusivamente destinadas a dar uma forma acabada e ornamental a um sistema de ideias que havia muito perdera a sua vitalidade. Servem apenas um modo de pensamento que se extingue. Ora a literatura e a arte de um período em que a

criação artística se limita a parafrasear ideias já definidas hão-de forçosamente diferir das do período anterior quanto ao seu valor para as gerações vindouras. Consideremos, por um momento, a impressão que em nós causa, por um lado, a literatura do século XV e por outro a sua pintura. Se exceptuarmos Villon e Carlos de Orleães, a maior parte dos poetas parece-nos superficial, monótona, enfadonha. Sempre o uso de alegorias com personagens insípidas e trivialmente moralizadoras, os mesmos temas repetidos até à saciedade: o cavaleiro adormecido no jardim que vê em sonhos a sua dama; o passeio ao dealbar de um dia de Maio; o «debate» de um conflito de amor; em resumo, uma superficialidade exasperante, um romantismo exagerado. Raramente respigamos um pensamento que valha a pena recordar ou uma expressão que se fixe na memória. Os artistas, pelo contrário, não somente são grandes, como van Eyck, Fouquet ou o pintor desconhecido do *Homem do Copo de Vinho*, mas quase todos, mesmo os medíocres, prendem a nossa atenção pela finura do seu trabalho e encantam-nos pela sua originalidade e frescura. E todavia os contemporâneos admiraram mais os poetas do que os pintores. Por que motivo se perdeu o sabor num caso e não no outro?

A explicação é que as palavras e as imagens têm uma função estética totalmente diferente. Se o pintor nada mais fizer do que reproduzir com exactidão, por meio da linha e da cor, o aspecto exterior de um objecto, a esta reprodução puramente formal junta sempre, porém, algo de inexprimível. O poeta, pelo contrário, quando tem em vista exprimir um conceito já antes enunciado, ou descrever uma realidade visível, esgotará todo o tesouro do indizível. A não ser que o ritmo ou o acento o salvem pelos seus próprios encantos o poema não produzirá efeito senão no eco que o seu pensamento despertar no leitor. O contemporâneo vibrará com as palavras do poeta porque o pensamento que ele exprime faz parte integrante da sua vida e parecer-lhe-á tanto mais interessante quanto mais brilhante for a sua forma. Uma feliz escolha dos termos bastará para que a expressão seja aceitável e mesmo encantadora. Mas se esse pensamento estiver já gasto e não corresponder às preocupações da alma, nenhum valor se lhe atribuirá excepto o da forma. E essa tem, indubitavelmente, extrema importância. Por vezes é tão fresca e comovente que nos faz esquecer a insignificância do conteúdo. Uma nova beleza da forma começava já a revelar-se na literatura do século XV; mas na maior parte das suas produções também a forma já estava gasta e eram pobres as qualidades de ritmo e de tom. E, nesse caso, sem novidade de pensamento ou de forma nada mais fica do que uma interminável sucessão de temas triviais, ou seja uma poesia sem futuro.

O pintor da mesma época e com a mesma mentalidade do poeta nada tem a recear do tempo, porque esse elemento inexprimível que ele pôs na sua obra revelar-se-á sempre tão novo como no primeiro dia. Consideremos os retratos de Jan van Eyck: o rosto um pouco anguloso e contrafeito da própria mulher, a

aristocrática, impassível e triste cabeça de Baudoin de Lannoy, a face sofredora e resignada da Arnolfini no quadro de Berlim, a enigmática candura do *Leal Souvenir* da National Gallery. Em cada uma desta fisionomias a personalidade foi sondada a grande profundidade. Não é possível levar mais longe a análise dos caracteres através do desenho. Estes caracteres não foram analisados pelo artista, mas compreendidos globalmente e revelados então pela pintura. Não poderia ele tê-los descrito em palavras ainda que fosse, ao mesmo tempo, o maior poeta do seu tempo. A pintura, mesmo quando pretende apenas reproduzir a aparência externa das coisas, conserva o seu mistério pelo tempo adiante.

Essa é a razão por que a arte e a literatura do século XV, se bem que nascidas da mesma inspiração e do mesmo espírito, produzem em nós, inevitavelmente, efeitos muito diferentes. Se exceptuarmos esta diferença fundamental, a comparação das duas expressões, a plástica e a verbal, têm mais pontos comuns do que pode supor-se.

Tomemos os irmãos van Eyck como os mais eminentes representantes da arte da época. Quais são os homens de letras que possam comparar-se-lhes com o fim de confrontar as suas inspirações e os seus modos de expressão? Temos de os buscar no mesmo meio ambiente de onde vieram os grandes pintores, isto é, como já anteriormente demonstrámos, no da corte, da nobreza e da rica burguesia. É lá que podemos supor existir uma afinidade de pensamento. A literatura que possa pôr-se ao lado da arte dos irmãos van Eyck será aquela que os mecenas da pintura protegiam e admiravam.

Logo à primeira vista a comparação parece revelar uma diferença essencial. Ao passo que o motivo da pintura é quase inteiramente de natureza religiosa, é o género profano que tem preponderância na literatura. Recordemos, todavia, que o elemento profano ocupava um lugar muito maior na pintura do que aquele que pode supor-se pelas obras que nos foram legadas. E por outro lado correremos o risco de sobrestimar a preponderância da literatura profana. A história da literatura, dedicando-se naturalmente ao estudo do conto, do romance, da sátira, da canção, das crónicas, pode facilmente levar-nos a esquecer que os livros religiosos ocupavam o primeiro e o mais vasto lugar nas bibliotecas desse tempo. A fim de fazer uma comparação razoável entre a pintura e a literatura do século XV, devemos começar por imaginar um museu em que estivessem ao lado dos retábulos e dos retratos toda a espécie de pinturas frívolas e mundanas, tais como as cenas de caça e de banhos. O já referido Fazio menciona um quadro de Roger van der Weyden em que se representava uma mulher tomando um banho de vapor com dois jovens espreitando através de uma frincha.

A arte e as letras do século XV compartilham da tendência geral e essencial do espírito do declinar da Idade Média: a precisão do pormenor, o desenvolvimento de cada pensamento e cada imagem até aos limites, o desejo de

dar forma concreta a todos os conceitos do espírito. Erasmo conta-nos que ouviu um pregador de Paris pregar durante quarenta dias a parábola do filho pródigo, levando pois com esse tema toda a Quaresma. Ele descrevia os seus trajectos, a ida e a volta, a ementa das suas refeições no albergue, os moinhos que havia no seu caminho, as suas partidas de dados, etc, e torturava os textos dos profetas e dos evangelistas à procura de encontrar qualquer coisa que servisse de apoio às suas futilidades. «E devido a isso a multidão ignorante e os senhores importantes tomavam-no por um quase Deus.»

Para nos darmos conta da importância dada à minuciosa execução dos pormenores basta examinar alguns quadros de Jan van Eyck. Observemos a *Madona do Chanceler Rolin,* no Louvre. Em qualquer outro artista a exactidão laboriosa com que são pintados os tecidos do vestuário, os mármores das colunas, os reflexos das vidraças e o breviário do chanceler dar-nos-ia uma impressão de pedantaria. Mesmo nele o exagerado acabamento dos pormenores, como na decoração das maiúsculas, onde se representa uma série completa de cenas bíblicas, sempre vem a prejudicar o efeito de conjunto. Mas é especialmente na maravilhosa perspectiva aberta por detrás das figuras da Virgem e do doador que essa paixão do pormenor tem livre curso. «O espectador emudecido», como diz Durand-Grévilli ao descrever este quadro, «descobre entre a cabeça do Menino e o ombro da Virgem uma cidade cheia de telhados pontiagudos e elegantes campanários, uma grande igreja com numerosos contrafortes e uma vasta praça, cortada ao meio por uma escadaria onde se movimentam incontáveis pequenas pinceladas — que são outras tantas figuras; a sua atenção é depois atraída por uma ponte em arco, cheia de pessoas que passam e se cruzam umas com as outras; seguem-se os meandros de um rio sulcado por barcos minúsculos; e no meio dele, numa ilha mais pequena que a unha de uma criança, ergue-se um castelo senhorial com numerosas torres, rodeado de árvores; à esquerda há um cais com árvores repleto de passeantes; segue mais adiante, passa para além dos topos das colinas verdejantes, repousa um momento na distante linha de montanhas nevadas, para ir perder-se, por fim, no espaço infinito do céu de diluído azul, onde flutuam vaporosas nuvens, quase indistintas.»

Não é verdade que a harmonia e a unidade se perdem neste agregado de pormenores, como disse Miguel Ângelo da arte flamenga em geral? Tendo visto este quadro recentemente não posso negar que assim é, ao contrário do que afirmei em tempo, sob a influência de uma recordação já antiga.

Uma outra obra do mestre que se presta particularmente à análise dos intermináveis pormenores é a *Anunciação* existente outrora no Hermitage, de Petrogrado. Se o tríptico de que este quadro formava o taipal direito chegou a existir na sua inteireza deve ter sido uma soberba criação. Van Eyck desenvolveu aqui todo o virtuosismo de mestre consciente do seu poder de dominar as dificuldades. É de todas as suas obras a mais hierática e ao mesmo tempo a mais

requintada. Guiou-se pelas regras iconográficas do passado usando como fundo da aparição do anjo o vasto espaço de uma igreja e não a intimidade de um quarto como fez no retábulo do *Cordeiro,* onde a cena é cheia de graça e de ternura. Aqui, pelo contrário, o anjo saúda Maria com cerimoniosa reverência; não traz a haste de lírios nem diadema; aparece com um ceptro e uma coroa rica, e nos lábios perpassa o sorriso imóvel da escultura de Egina. O esplendor das cores, o brilho das pérolas, o ouro e as pedras preciosas ultrapassam o das outras figuras angélicas que van Eyck pintou. O vestido do anjo, verde e ouro, o manto de brocado, vermelho e ouro, e as asas recobertas de penas de pavão. O livro da Virgem e a almofada são executados com um minucioso e penetrante cuidado. Na igreja vêem-se pormenores anedóticos em grande número. As lajes do pavimento estão ornamentadas com os signos do zodíaco e cenas dos livros de Sansão e de David. A parede da abside tem as figuras de Isaac e de Jacob nos medalhões entre os arcos, e o de Cristo no globo celeste entre dois serafins e uma janela, além de outras pinturas murais representando Moisés salvo das águas e a apresentação das tábuas da Lei, com inscrições bem legíveis. Apenas a decoração do tecto de madeira é indistinta.

E neste quadro a unidade e a harmonia não se perdem na acumulação dos pormenores. O crepúsculo que envolve o altaneiro edifício transmite ao conjunto uma sombra misteriosa e a vista não se perde na atenção das minúcias anedóticas.

É privilégio do pintor poder dar livre curso ao seu gosto dos pormenores requintados (poderíamos talvez dizer que ele pôde satisfazer as exigências impossíveis do doador ignaro) sem sacrificar o efeito do conjunto. A vista desta quantidade de pormenores não nos fatiga mais do que a observação da própria realidade. Vemo-las apenas se para elas dirigirmos a atenção e logo depois deixamos de as notar, de modo que servem unicamente para dar relevo aos efeitos da cor e da perspectiva.

Quando a mesma paixão da minúcia se manifesta na literatura o resultado é totalmente diverso. Em primeiro lugar a literatura procede de outra maneira; ela propôs-se enumerar todas as ideias e todos os objectos que o espírito associa com o seu motivo. A maior parte dos autores do século XV são singularmente prolixos. Não conhecem o valor da omissão, enchem a tela da sua composição com todas as minúcias que se lhes apresentam, mas sem dar uma imagem rigorosa — como fazem os pintores—das suas particularidades. Contentam-se com enumerá-las. É um método estritamente quantitativo, enquanto o da pintura é qualitativo.

Outra diferença entre os dois modos de expressão provém do facto de a relação entre o essencial e o acidental não ser a mesma nos dois. Na pintura dificilmente se distingue o principal do acessório. Tudo é essencial. O assunto principal pode não ter interesse para o espectador ou ser, em sua opinião, mal

realizado, sem que a obra perca por isso o seu encanto. A não ser que o sentimento religioso predomine sobre a apreciação estética, o espectador do retábulo do *Cordeiro Místico* sentirá tanta (ou talvez mais) emoção contemplando o prado florido da cena principal, a procissão dos devotos do Cordeiro, as torres situadas por trás das árvores, como perante as figuras centrais da composição na sua augusta divindade. O seu olhar abandonará as figuras menos interessantes de Deus, da Virgem e de S. João Baptista para se fixar nas de Adão e Eva, nos retratos dos doadores, na encantadora perspectiva da rua iluminada de sol e na pequena caldeira de cobre com a toalha. Nem cuidará de interrogar-se sobre se o mistério da Eucaristia tem ali a sua expressão mais apropriada, tal o encanto sentido ante a terna intimidade e a incrível perfeição de todos os referidos pormenores, puramente acessórios para aqueles que encomendaram a obra-prima e mesmo para os que a executaram.

Ora na expressão dos pormenores o artista é absolutamente livre. Ao passo que uma rígida convenção o obriga quanto à composição do tema principal, já quanto aos outros aspectos pode dar livre curso à sua imaginação. Pode pintar os materiais, a vegetação, as faces, os horizontes tal como o seu génio lhos inspira; a riqueza do pormenor não sobrecarregará o quadro mais do que as flores pesam no vestido que adornam.

Na poesia do século XV a relação entre o essencial e o acidental inverte-se. O poeta é geralmente livre quanto ao assunto principal; o que se espera dele é qualquer coisa de novo. A respeito dos acessórios, porém, está limitado pela tradição; há uma maneira convencional de exprimir cada particularidade da qual ele não pode desviar-se; as flores, a natureza, as dores e as alegrias, todas essas coisas são cantadas de um modo que pouquíssimo varia. Além disso a limitação conveniente que a dimensão impõe ao pintor não existe para o poeta. Mesmo os pintores medíocres podem deleitar a posteridade, mas o poeta medíocre será esquecido.

Para tornar sensíveis os efeitos do abuso das particularidades num poema do século XV seria necessário transcrevê-lo integralmente. Mas como isso é impossível contentemo-nos com alguns fragmentos exemplificativos.

Alain Chartier era considerado grande poeta no seu tempo. Comparavam-no a Petrarca, e Clement Marot chegou mesmo a classificá-lo mais acima. Podemos portanto honestamente comparar a sua obra com a dos maiores pintores do seu tempo e cotejar a descrição da natureza com que abre o seu *Livre des Quatre Domes* em relação ao retábulo do *Cordeiro Místico.*

Certa manhã de Primavera o poeta deu um passeio para libertar-se da sua persistente melancolia.

Pour oublier melancolie,

Et pour faire chiere plus lie,
Un doulx matin aux champs issy,
Au premier jour qu'amours ralie
Les meurs en la saison jolie[1]*...*

Tudo isto é convencional e sem qualquer graça especial de ritmo ou entoação. Descreve a seguir uma manhã de Primavera:

Tout autour oiseaulx voletoient,
Et si trés-doulcement chantoient
Qu'il n'est cueur qui n'en fust joyeulx.
Et en chantant en l'air montoient,
Et puis l'un et l'autre surmontoient
A l'estrivée à qui mieulx mieulx.
Le temps n'estoit mie nueux,
De bleu estoient vestuz les deux,
Et le beau soleil cler luisoit[2]*.*

A simples menção destes encantos não deixaria de enlevar-nos se o autor tivesse a noção dos limites. Mas ele não era assim tão comedido; tendo enumerado todas as aves canoras continuou sem tomar fôlego a sua descrição:

Les arbres regarday flourir,
Et lièvres et connins courir.
Du printemps tout s'esjouyssoit.
Là sembloit amour seignourir.
Nul n'y peult vieillir ne mourir,
Ce me semble, tant qu'il y soit.
Des erbes ung flair doulx issoit,
Que l'air sery adoulcissoit,
Et en bramant par la valee
Ung petit ruisselet passoit,
Qui les pays amoitissoit,
Dont l'eaue n'estoit pas salée.
Là buvoient les oysillons,
Des mouschettes et papillons
Ilz avoient pris leur posture!
Lasniers, aoutours, esmerïllons
Vy, et mouches aux aguillons,
Qui de beau miel paveillons

---

[1] Para esquecer melancolia, E ganhar um pouco de ânimo, Certa manhã suave fui para o campo No primeiro dia em que o amor junta Os corações na bela estação.

[2] Em volta os pássaros voavam, E cantavam tão ternamente, Que nenhum coração resistiria à alegria. E cantando elevavam-se no ar E cruzavam-se em seus voos, Desafiando-se uns aos outros sobre qual voaria mais alto. O tempo era sem nuvens, Os céus vestiam-se de azul. E o belo sol brilhava resplandecente.

Firent aux arbres par mesure.
De l'autre part fut la closture
D'ung pré gracieux, ou nature
Sema les fleurs sur la verdure,
Blanches, jaunes, rouges et perses.
D'arbres flouriz fut la ceinture,
Aussi blancs que se neige pure
Les couvrait, ce sembloit paincture,
Tan y eut de couleurs diverses[1].

Um regato murmura sobre os pedregulhos, os peixes nadam, um bosque estende sobre a ribeira os seus ramos formando uma cortina verde. E a seguir voltam a aparecer as aves: patos, rolas, faisões, garças reais; todos os pássaros desde aqui até Babilônia, como diria Villon.

O artista e o poeta, ambos procurando transmitir as graças da natureza, ambos dominados pela tendência de reunir todos os pormenores, acabam porém por chegar a resultados bem diferentes devido à diversidade dos seus métodos. Unidade e simplicidade na pintura, a despeito dos inúmeros pormenores, monotonia e forma inconsistente no poema.

Mas será lícito compararmos poesia e pintura quanto aos respectivos poderes de expressão? Não seria mais justo fazer a comparação com a prosa, menos limitada a motivos obrigatórios, mais livre na escolha dos meios que emprega para dar uma exacta visão da realidade?

Um dos traços fundamentais do espírito do declínio da Idade Média é o predomínio do sentido da vista, predomínio que está intimamente ligado à atrofia do pensamento. O pensamento toma a forma de imagem visual. Para impressionar verdadeiramente o espírito um conceito tem de aparecer primeiro sob forma visível. A insipidez da alegoria pode suportar-se porque a satisfação do espírito reside na visão. A necessidade constante de exprimir o visível era mais bem realizada por meios picturais do que literários. E também melhor em prosa do que em poesia, visto que a prosa, como a pintura, podia atingir um grau mais alto de realismo directo, coisa negada à poesia em virtude do seu estádio de desenvolvimento e da sua própria natureza.

Há sobretudo um autor que, pela sua visão clara da exterioridade das coisas

---

[1] Vi as árvores em flor, E lebres e coelhos a correr. Tudo se alegrava com a Primavera. O amor parecia dominar ali. Nada podia envelhecer ou morrer, Parecia-me ser assim Enquanto ali estive. Das ervas vinha um agradável perfume, Que o ar claro fazia ainda mais doce E murmurando através do vale um pequeno regato seguia Humedecendo as terras com água que não era salgada. Lá iam beber os passarinhos, Depois de terem comido. Mosquitos e borboletas. Vi açores, falcões e esmerilhões E moscas com ferrão Que fazem favos de mel fino, Nas árvores, por medida. Noutra parte era a sebe Dum prado encantador onde a natureza Semeou as flores sobre a verdura, Brancas, amarelas, vermelhas e cor de violeta. Em volta havia árvores floridas Tão brancas como se a neve pura As cobrisse, parecia uma pintura, Tantas e tão variadas cores havia.

nos faz lembrar van Eyck: é Georges Chas-tellain. Era um flamengo do distrito do Alost. Apesar de se considerar a si mesmo «um francês leal», «um francês de nascimento» é muito provável que o flamengo fosse a sua língua pátria. La Marche chama-lhe um flamengo nato, não obstante escrever as suas obras em francês. Gosta de referir-se à sua «rusticidade»; fala da «sua linguagem rude», classifica-se de «flamengo, o homem dos pauis onde se cria o gado, rude, ignorante, gago, de boca grossa e todo marcado de outros defeitos corporais próprios da terra». O seu nascimento na Flandres explica a sua linguagem, a sua grandiloqüência pomposa; em resumo o seu estilo verdadeiramente borguinhão que o torna quase insuportável ao leitor francês. É um estilo de aparato tendo qualquer coisa de esmagador. Mas é ao mesmo tempo a essa origem flamenga que Chastellain deve a sua lúcida e penetrante visão e a riqueza do seu colorido.

Há inegáveis afinidades entre Chastellain e Jan van Eyck. Nos seus melhores momentos Chastellain iguala-se ao van Eyck dos momentos medíocres, e isso é já bastante. Recordemos o grupo de anjos cantores do retábulo da *Adoração do Cordeiro Místico.* Aquelas vestes de brocado vermelho e ouro, carregadas de pedras preciosas, aquelas faces contraídas, a decoração um tanto pueril da estante do coro — tudo nessa pintura é o equivalente da prosa espectacular borgonhesa. É o estilo retórico transposto para pintura. Ora, ao passo que o elemento retórico pouco espaço ocupa na pintura, é a coisa principal na prosa de Chastellain, prosa onde a clara observação e o vivo realismo se afogam muitas vezes numa vaga de frases floreadas e termos empolados.

Mas quando Chastellain descreve um acontecimento mais grato ao seu espírito revela uma força imaginativa que o torna verdadeiramente interessante. Ele não é mais rico de ideais do que os seus contemporâneos; e o seu arsenal é, como o deles, feito dos lugares-comuns religiosos, morais e relativos à cavalaria; as suas especulações nunca passam da superfície, mas o seu poder de observação é extremamente penetrante e a sua descrição muito viva.

O retrato que ele fez do duque Filipe tem o vigor de um van Eyck. Compraz-se na descrição de cenas de acção e de paixão, revelando um tal sentido do realismo simples e autêntico que faria dele um excelente novelista. Leia-se, por exemplo, a sua narrativa da disputa entre o duque e o filho Carlos, ocorrida em 1457. A sua percepção visual nunca foi tão viva como ali: todas as circunstâncias exteriores são evocadas com perfeita nitidez. Torna-se indispensável fazer algumas citações um tanto longas.

A questão surgiu a propósito de uma vaga para um lugar na casa do jovem conde de Charolais. O velho duque queria dar o lugar, contrariamente a uma promessa anterior, a um membro da família de Croy, então seu favorito. Carlos, que não compartilhava dos sentimentos do pai por tal família, destinava-o a um dos seus amigos.

Le duc donques par un lundy qui estoit le jour Saint-Anthoine, après sa messe, aiant bien désir que sa maison demorast paisible et sans discention entre ses serviteurs, et que son fils aussi fist par son conceil et plaisir, après que jâ avoit dit une grant part de ses heures et que la chappelle estoit vuide de gens, il appela son fils à venir vers luy et lui dist doulcement. Adont dist le conte: «Monseigneur, vous m'avez baillié une fois vostre ordonnance en laquelle le sire de Sempy n'est point, et monseigneur, s'il vous plaist, je vous prie que ceste-la je le puisse garder». «Déa», ce dit le duc lors, «ne vous chaillez des ordonnances, c'est à moy à croistre et à diminuer, je vueil que le sire de Sempy y soit mis». «Nahanl», ce dist le conte (car ainsi jurait tousjours), «monseigneur, je vous prie, pardonnez moy, car je ne le pourroye faire, je me tiens à ce que vous m'avez ordonné. Ce a fait le seigneur de Croy, qui m'a brassé cecy, je le vois bien». «Comment», ce dist le duc, «me désobéyrez-vous? Ne ferez-vous pas ce que veuil?» «Monseigneur, je vous obéyray volentiers, mais je ne feray point Cela». Et le duc, à ces mots, enfelly de ire, respondit: «Hà! garsson, désobéyras-tu à ma volonté? Va hors de mes yeux», et le sang, avecques les paroles, lui tira à coeur, et devint pale et puis à coup emflanbé et si espoentable en son vis, comme je l'oys recorder au clerc de la chapelle qui seul estoit emprés luy, que hideur estoit à le regarder[1]...»

A duquesa, que presenciara a disputa, ficou tão assustada ao ver o aspecto do marido que quis arrastar o filho para fora do oratório e empurrou-o à sua frente, a fim de o tirar da vista do pai. Mas eles tinham de dar algumas voltas antes de chegarem à porta, cuja chave estava nas mãos do clérigo. «Caron, abre-nos a porta», diz a duquesa, mas o clérigo cai-lhe aos pés suplicando-lhe que leve o filho a pedir perdão antes de sair da capela. Em resposta ao pedido instante da mãe respondeu Carlos em voz alta: *«Déa, madame, monseigneur m'a deffendu ses yeus et est indigné sur moy, par quoy, après avoir eu celle deffense, je ne m'y retoumeray point six tost, ains m'en yray à la garde de Dieu, je ne scay ou[2].»*

---

[1] Então o duque, numa segunda-feira, dia de Santo António, depois da missa, tendo desejo de que a sua casa continuasse em paz e sem dissenções entre os seus servidores, e que também seu filho satisfizesse a sua vontade e o seu gosto, depois de ter já lido grande parte das suas horas e quando a capela estava já sem ninguém, chamou o filho e disse-lhe carinhosamente: «Carlos, à disputa que se desenrola entre os lordes de Sempy e de Hémeries por causa do lugar de camarista quero eu pôr fim, e que o lorde de Sempy fique com o lugar.» E o conde disse então: «Monsenhor, destes-me em tempos ordens das quais não consta o nome de Sempy, e, monsenhor^ se é do vosso gosto, peço-vos, que eu as mantenha.» «Déa», disse o duque, «não te preocupes com as ordens, cabe-me a mim aumentar ou diminuir, quero que lorde Sempy seja colocado lá.» «Hahan!», disse o conde (ele jurava sempre deste modo), «monsenhor, peço-vos, perdoai-me, não poderei fazer isso, manterei as ordens que me haveis dado. Isso foi tecido por lorde Croy, que pregou essa partida, bem o vejo.» «Como», disse o duque, «desobedeces-me? Não fazes o que eu quero?» «Monsenhor, com prazer vos obedecerei. Mas isso não o farei.» E o duque, ouvindo estas palavras, cheio de ira, respondeu: «Ah!, rapaz, queres desobedecer-me? Sai da minha vista», e o sangue com estas palavras afiuiu-lhe ao coração, ficou pálido e depois corou e apareceu-lhe na face uma horrível expressão, e como me contou o clérigo da capela, que estava só com ele, era assustador olhar para o duque...

[2] «À fé, senhora, o meu senhor proibiu-me de permanecer em sua frente, de maneira que, depois de tal proibição, não lhe aparecerei tão cedo, mas irei não sei onde, sob a protecção de Deus.»

Então ouviu-se a voz do duque, que ficara no seu lugar paralisado de fúria; ...e a duquesa, morta de terror, disse ao clérigo: «Meu amigo, abra a porta depressa, depressa, temos de partir ou estamos perdidos.»

Voltando aos seus aposentos o velho duque, fora de si, caiu numa espécie de perturbação mental; ao anoitecer saiu de Bruxelas a cavalo, sozinho, incompletamente vestido e sem avisar ninguém. *«Les jours pour celle heurre d'alors estoient courts, et estoit jà basse vesprée quant ce prince droit-cy monta à cheval, et na demandou riens autre estre emmy les champs seul et à par luy. Sy porta ainsy l'aventure que ce propre jour là, vesprée tourna en pluis bien menue, mais trés-mouillant et laquelle destrempoit les terres et rompoit glasces avecques vent qui s'y entrebouta*[1].»

Não falta nesta passagem nem na que foi citada anteriormente uma força de descrição natural e simples. Nos trechos subsequentes em que narra a corrida nocturna através dos campos e dos bosques, Chastellain misturou a sua retórica pomposa com este naturalismo espontâneo, o que produz um efeito bizarro. Morto de fome e de fadiga, o velho duque, tendo-se perdido no caminho, em vão clama por socorro. Por pouco escapou de cair num rio que lhe pareceu ser uma estrada. Feriu-se ao cair do cavalo. Em vão espera ouvir o cantar de um galo ou o latido de um cão que lhe possam indicar uma habitação. Por fim descobre uma claridade e tenta seguir até ela; perde-a de vista, volta a descortiná-la e atinge-a por fim. *Mais plus l'approchoit, plus sambloit hideuse chose et expoentable, car feu partoit d'une mote d'en plus de mille lieux, avecques grosse fumiére, dont nul ne pensast à celle heure que ce fust ou purgatoire d'aucune ame ou autre illusion de l'Ennemy...*[2] E neste ponto parou, mas de súbito lembrou-se que os carvoeiros costumam acender braseiros no interior dos bosques. Não encontrou porém uma casa próxima e continuou vagueando. Por fim o ladrar de um cão encaminhou-o para a cabana de um pobre onde encontrou descanso e comida.

Outros episódios forneceram a Chastellain temas de descrições admiráveis tais como o duelo entre dois burgueses de Valenciennes que já mencionámos ; a querela nocturna na Haia entre os enviados da Frísia e alguns gentis-homens a quem perturbavam o sono jogando à barra, calçados de tamancos, no andar de cima; o tumulto de Gand em 1447 quando da festiva entrada do duque Carlos, a qual coincidiu com a quermesse de Houthem, de onde o povo costumava levar o relicário de Saint-Liévin em procissão. Em todas essas páginas admiramos a

---

[1] Os dias eram pequenos naquela quadra, e era quase noite quando este príncipe montou no seu cavalo e sem avisar ninguém seguiu sozinho para os campos. Sucedeu que naquele dia, depois dum forte e prolongado nevão, principiou o degelo e depois de um espesso nevoeiro começou, pela noite, a cair uma chuva miúda mas penetrante que ensopava os campos e derretia o gelo, além do vento que também soprava.

[2] Mas quanto mais se aproximava dela mais ela parecia uma coisa horrenda e temível, porque o fogo vinha dum monte em mais de mil lugares, com espesso fumo, e, àquela hora, era-se levado a supor que era o purgatório de qualquer alma ou uma ilusão do Demónio.

faculdade de observação do autor. Bom número de pormenores espontâneos revela a sua forte percepção visual. O duque enfrentando os rebeldes vê diante de si uma multidão de faces com capacetes ferrugentos dentre os quais apareciam as barbas de vilãos que mordiam os lábios. Um rústico que força o caminho até à janela, ao pé do duque, traz uma luva de ferro enegrecido com a qual bate no parapeito da janela para impor o silêncio.

O dom de encontrar a palavra simples, exacta e adequada à descrição da coisa vista é, no fundo, fruto do mesmo poder visual que permitiu a van Eyck transmitir aos seus retratos a mais perfeita expressão. Mas, na literatura, este realismo permanece subordinado às formas convencionais e sufocado sob um amontoado de estéril retórica.

A este respeito a pintura levava grande avanço sobre a literatura. Possuía já mestres na técnica de reproduzir os efeitos da luz. Os miniaturistas, principalmente, preocupavam-se já com o problema de fixar os reflexos momentâneos da luz. Na pintura o efeito de uma luz no escuro foi pela primeira vez conseguido por Geertgen de Saint-Jan, de Haarlem, na sua *Natividade*, mas muito antes disso já os pintores de iluminuras tinham feito tentativas para indicar a luz das tochas reflectida nas couraças na cena da prisão de Cristo. O mestre que iluminou o *Cuer d'Amours Espris*, do rei Renato, já tinha conseguido pintar o nascer do Sol e o mais misterioso dos crepúsculos, e o mestre de *Heures d'Ailly* o Sol rompendo através das nuvens depois de uma tempestade. Por outro lado os meios literários para transmitir os efeitos da luz eram ainda muito primitivos. Mas talvez devêssemos procurar noutra direcção o equivalente literário desta faculdade de fixar a impressão de um momento. Talvez se encontrasse no uso corrente do discurso directo na literatura dos séculos XIV e XV. Em nenhuma outra época foi tão avidamente rebuscado o efeito do discurso directo. Os diálogos infindáveis de que se serve Froissart, mesmo para elucidar acerca de uma situação política, são frequentemente vazios e até enfadonhos; porém, algumas vezes, a impressão de qualquer coisa de imediato, de instantâneo é produzida de maneira bastante viva, por exemplo no diálogo seguinte: *«Lors il entendi les nouvelles que leur ville estoit prise.» «Et de quel gens...», demande-il. Respondirent ceulx qui à luy parloient: «Ce sont bretons!» «Ha», dist il, «Bretons sont mal gent, Us pilleront et ardront la ville et puis partiront.» «Et quel cry crient-ils?», dist le chevalier. «Certes, sire, ils or dent La Trimouille!»*[1]

Para acelerar o movimento do diálogo, Froissart abusa demasiadamente de truque de fazer repetir a um interlocutor, com espanto, as palavras do outro. *«Monseigneur, Gaston est mort.» «Mort?», dist le conte. «Certes, mort est-il pour*

[1] Então ouviu ele a notícia de que tinham tomado a sua cidade. «E quem a tomou?», perguntou. Aqueles a quem ele se dirigira responderam: «Os bretões!» «Ah!», disse ele, «os bretões são má gente, pilham, incendeiam e depois partem.» «E qual é o pregão deles?», disse o cavaleiro. «De certeza, Senhor, eles gritam La Tremouille!»

vray, monseigneur[1]*».*

E noutro passo: *«Si luy demanda en cause d'amours et de lignaige, conseil. «Conseil», respondi Varchevesque, «certes, beaux nieps, c'est trop tard. Vous voulés clore l'estable quand le cheval est perdu.»*[2]

Também na poesia se usava o processo de alternar as frases :

Mort, je me plaing — De quil — De toy.
— Que t'ay je fait? — Ma dame as pris.
— C'est vérité. — Dy moy pour quoy.
— Il me plaisoit — Tu as mespris.[3]

Aqui os meios tornaram-se objectivos. A virtuosidade destes diálogos em frases curtas foi levada ao extremo por Jean Mes-chinot, na balada em que a França acusa Luís XI. Em cada um dos seus trinta versos alternam-se as perguntas e as respostas, e até mais de uma vez. Essa forma bizarra, todavia, não destrói o efeito da sátira política. Eis a primeira estância:

Sire... — Que veux?—Entendez... Quoy? — Mon cas.
— Or dy. — Je suys... Qui? — La destricte France!
— Par qui? — Par vous. — Comment? — En tous estais.
— Tu mens. —Non fais.— Qui le dit? —Ma souffrance.
— Que souffres tu?— Meschief — Quel? — A oulirance.
— Je n'en croy rien. — Bien y per t. — N'en dy plus!
— Las! si feray. — Tu perds temps. — Quelz abus!
— Qu'ay-je mal fait? — Contre paix — Et comment?
— Guerroyant... — Qui?— Vos amys et congnus.
— Parle plus beau — Je ne puis, bonnement[4]*.*

Em Froissart a descrição sóbria e exacta das circunstâncias externas alcança por vezes uma força trágica precisamente porque omite toda a especulação psicológica, como, por exemplo, no episódio da morte do jovem Gaston Phébus, morto pelo pai durante um ataque de ira. A alma de Froissart era como uma chapa fotográfica. Sob a superfície uniforme do seu estilo próprio podemos discernir as

---

[1] «Meu senhor, Gastão morreu.» «Morreu?», disse o conde. «Na verdade morreu, meu senhor.»

[2] E ele pediu-lhe conselho em assuntos de amor e de linhagem. O arcebispo responde: «Conselho, meu bom sobrinho, é tarde para isso, acredita. Queres fechar a cavalariça quando o cavalo está morto.»

[3] Morte, eu me queixo. De quem? De ti. O que te fiz eu? Levaste-me minha dama. Assim foi. Diz-me porquê? Agradou-me fazê-lo. Enganaste-te.

[4] Senhor... O que queres? Ouvide... Ojquê? O meu caso. Fala. Eu sou... Quem? A França devastada! Por quem? Por vós. Como? Em todos os estados. Mentes. Não minto. Quem o diz? Os meus sofrimentos. De que sofres? De miséria. Que miséria? A mais extrema. Não creio uma palavra do que dizes. Evidentemente. Não fales mais em tal. Ai, tenho de falar. Nada ganhas. Que vergonha! O que fiz eu de mal? Haveis pecado contra a paz. E como? Fazendo a guerra. Contra quem? Contra os vossos amigos e conhecidos. Fala de modo mais agradável. Não posso, acreditai.

qualidades dos vários narradores que lhe comunicaram um sem-número de casos. Por exemplo, tudo o que o seu companheiro de viagem, o cavaleiro Espaing du Lyon, lhe contou, foi admiravelmente reproduzido.

Em resumo, sempre que a literatura desse período usa da observação directa, sem se preocupar com as convenções, aproxima-se da pintura, se bem que não a iguale. Não devemos, por consequência, procurar descobrir equivalências da pintura de paisagem ou de interiores nas descrições literárias da natureza. A pintura do século XV produziu maravilhas de perspectiva porque os mestres pintores podiam entregar-se a reproduzi-las livremente sem estar limitados como o estavam quanto ao motivo principal. Repare-se no contraste que existe entre a cena principal e o plano de fundo na *Adoração dos Magos* das *Três Riches Heures de Chantilly*. As figuras do primeiro plano são afectadas e bizarras, a composição é demasiadamente cheia, enquanto na vista de Bruges, à distância, se nota uma perfeita serenidade e harmonia.

Na literatura, por outro lado, o sentimento da natureza não era livremente expresso nem o era a maneira de o fazer. O amor da natureza tinha tomado a forma da pastoral e era portanto controlado por uma convenção estética e sentimental. Os poemas em que a beleza das flores e o canto das aves são enunciados provêm de uma inspiração inteiramente diferente da que deu origem às paisagens das pinturas. A literatura, para descrever a natureza, move-se em plano diverso do da pintura.

É no entanto na pastoral que podemos seguir os traços do desenvolvimento de um sentimento literário da natureza. Lado a lado com os poemas de Alain Chartier, já citado, podemos colocar o pegureiro real Renato cantando o seu amor por Jeanne de Lavai, no poema pastoral de Regnault et Jehanneton. Tem alegria e frescura; o rei tentou até, não sem resultados, descrever o efeito da noite que vai descendo, mas tudo isso está longe de atingir o nível de arte a que chegaram os iluminadores nos calendários dos livros de horas.

O calendário das *Três Riches Heures de Chantilly* permite-nos comparar a expressão do mesmo motivo na arte e na literatura, com resultado grandemente favorável à primeira. Recordemos os gloriosos castelos que ornamentam o plano de fundo das miniaturas dos irmãos de Limbourg; Setembro com as vindimas em curso e o Castelo de Saumur erguendo-se como uma visão, as agulhas das torres com os seus cata-ventos, os pináculos e as chaminés graciosas subindo como flores brancas em contraste com o azul-ferrete do céu; ou Dezembro e as sombrias torres de Vincennes, ameaçadoras, por trás do bosque já sem folhas. Que meios ou métodos tem um poeta como Eustache Deschamps à sua disposição para rivalizar na descrição de cenas como estas quando produz uma série de poemas em louvor de sete castelos do Norte de França? A descrição das formas arquitectónicas do Castelo de Bièvre nenhum efeito produz. Por isso ele se limita

a enumerar as delícias que esses castelos oferecem. Falando da Beleza, eis o que nos diz:

Son filz sinsné, daulphin de Viennois,
Donna le nom à ce lieu Beauté.
Et c'est bien drois, car moult est délectables:
L'en y oit bien le rossignol chanter;
Marne l'ensaint, les haulz bois profitables
Du noble parc puet l'en veoir branler...
Les prez preaulx.fontenis bel e cler,
Vignes aussi et les terres arables,
Moulins tournas, beaus plains à regarder[1].

Que diferença entre o efeito produzido por estes versos e o que sentimos vendo a miniatura! E no entanto o método é o mesmo; a enumeração das coisas que se observam (ou, no caso do poeta, das que se ouvem). Mas a vista do artista abarca um espaço limitado e definido no qual não somente ele consegue agrupar certo número de coisas mas também harmonizá-las e fundi-las num todo. Na miniatura de Fevereiro, Paulo de Limbourg reuniu todas as particularidades do Inverno: camponeses aquecendo-se à lareira, a roupa a enxugar, as gralhas sobre a neve, o redil e os cortiços, as pipas e as carroças, e a paisagem invernal com uma aldeia tranquila e uma casa solitária na colina. Todos estes elementos estão dispostos na paisagem com pacífica harmonia e a unidade do quadro é perfeita. O poeta, pelo contrário, deixa que os seus olhos divaguem e nunca se concentra no que vê: dir-se-ia que a falta de um enquadramento o impossibilita de realizar uma unidade.

Numa época de inspiração eminentemente visual como a do século XV, a expressão pictural facilmente ultrapassa a expressão literária. Se bem que represente somente as formas visuais das coisas, o pintor exprime, no entanto, um sentido profundo que a literatura não consegue atingir quando se limita a descrever o exterior das coisas.

A poesia do século XV dá-nos muitas vezes a impressão de ser quase desprovida de ideias novas. A incapacidade de encontrar novas ficções é geral. Os autores raras vezes conseguem ir além de retocar, embelezar ou modernizar motivos antigos. Dir-se-ia que o espírito estagnou e que, exausto depois de ter construído o edifício espiritual da Idade Média, caiu na inércia. Os próprios poetas têm consciência dessa situação de esgotamento. Deschamps lamenta-se:

---

[1] Seu filho mais velho, o delfim de Viennois, Deu a este lugar o nome de Beleza. E com justiça, pois é delicioso: Ouve-se ali cantar o rouxinol; O rio Marne envolve-o, as altas árvores generosas Do nobre parque podem ser vistas ondulando ao vento. Os prados estão perto, jardins encantadores, belas planícies, fontes claras e lindas, E também vinhas e terras de lavoura, Moinhos rodando, campos que deleitam a vista.

Hélas! on dit que je ne fais mes rien,
Qui jadiz mainte chose nouvelle;
La raison est que je n'ay pas merrien
Dont je fisse chose bonne ne belle[1].

No século XV os velhos romances de cavalaria são refundidos dos poemas para uma prosa enfadonha. Ora este *dérimage* era um novo sistema da estagnação geral da fantasia. Ele marca, no entanto, ao mesmo tempo, um importante alargamento da concepção geral da literatura. Nos estádios mais primitivos da arte literária, o verso é o modo principal da expressão. Ainda no século XIII todos os assuntos, mesmo a história natural ou a medicina, pareciam prestar-se ao tratamento em verso visto que a forma rimada facilitava a recitação e se aprendia de cor. Mesmo as canções de gesta, segundo parece, eram cantadas em melodia uniforme. A declamação expressiva e individual, como a concebemos hoje, era desconhecida na Idade Média. A crescente predilecção pela prosa significa que a leitura foi suplantando a recitação. Outro costume que data da mesma época é testemunho desta transição: a divisão duma obra em pequenos capítulos com sumários. Anteriormente quase não tinha sido empregada divisão alguma. No século XV a literatura em prosa era, até certo ponto, a forma mais artística e requintada.

A superioridade da prosa é todavia puramente formal; falta-lhe novidade de pensamento do mesmo modo que faltava poesia. Froissart é o tipo desta extrema superficialidade e facilidade de expressão. A simplicidade das suas ideias surpreende-nos. Só conhece quatro motivos ou sentimentos: a fidelidade, a honra, a cupidez, a coragem, e nas suas formas mais simples. Não se serve de figuras alegóricas ou mitológicas, nunca entra na teologia e as próprias reflexões são quase absolutamente ausentes. Vai narrando sem esforço, correctamente, mas a sua descrição é vazia porque a sua exactidão tem um carácter puramente mecânico. As suas especulações, quando surgem, são de uma banalidade incomparável. A determinadas concepções correspondem sempre, na sua obra, juízos invariáveis. Ele não pode falar dos alemães sem mencionar a sua cupidez e o bárbaro tratamento que dão aos prisioneiros. Às próprias citações de Froissart que nos são apresentadas como picantes, consideradas no contexto, falta-lhes o espírito que se lhes atribui. Lendo a sua apreciação do primeiro duque de Borgonha, da casa dos Valois, *«sage, froid et imaginatif, et qui sur ses besognes veoit au loin»,* inclinamo-nos a pensar estarmos em presença de uma análise do carácter concisa e penetrante. Mas o que sucede é que Froissart aplicava os mesmos termos a muitas outras personagens!

A pobreza e a esterilidade do pensamento de Froissart quando comparado

[1] Ai! dizem que eu já não faço mais nada, Eu que outrora fiz tanta coisa de novo; A razão é que já não tenho assunto Com o qual possa fazer belas coisas.

com o de Chastellain, por exemplo, é tanto mais evidente quanto lhe faltam as qualidades retóricas. Ora a retórica foi justamente o que no século XV assinalou o aparecimento do novo espírito. Os leitores da época deleitavam-se com a pompa do estilo, a qual compensava a novidade do assunto. Tudo parecia novo quando vestido das roupagens das frases empoladas. Erro é supor que só a literatura cultivava esta ornamentação estilística e que a arte era isenta dela. O ornamento da expressão rica e variada encontra-se também na arte. Nos quadros dos irmãos van Eyck há aspectos que podemos classificar de retóricos: por exemplo, a figura de S. Jorge apresentando o cónego van de Paele à Virgem de Bruges. O elmo magnífico, a armadura dourada, em que se nota um aparente classicismo, o gesto dramático do santo, tudo isso revela um grande parentesco com a grandiloqüência de Chastellain. A mesma tendência se nota na figura do S. Miguel Arcanjo do tríptico de Dresde e no grupo de anjos músicos do retábulo do *Cordeiro Místico.* Aparece também na obra dos irmãos de Limbourg: por exemplo, na magnificência bizarra da sua obra *Adoração dos Três Reis Magos.*

A poesia do século XV nunca foi mais feliz do que quando se despreocupou das elegâncias do estilo e da importância do motivo. Quando se contentou com descrever uma simples imagem ou cena, ou com exprimir um sentimento ingénuo, o seu vigor revela-se. Daqui resulta que os pequenos poemas são mais belos do que as composições extensas e os assuntos importantes. No rondo e na balada, construídos sobre temas ligeiros, a graça depende da sonoridade, do ritmo e da imagem; com efeito, quanto mais a canção artística da época se aproximava da canção popular maior encanto revelava.

O fim do século XIV marca uma viragem nas relações da música e da poesia lírica. A canção do período antecedente estava intimamente ligada à recitação musical. O tipo normal do poeta lírico da Idade Média é sempre o poeta-compositor. Guillaume de Machaut costumava compor as melodias para os seus poemas. Fixou também as formas líricas correntes nesse tempo: os rondos, as baladas, etc. Inventou o *débat,* o debate de partes contrárias num caso judicial. Os seus rondós e baladas são delicados, simples na forma e no conceito; têm pouco colorido; tudo isto são méritos visto que um poema cantado não deve ser demasiadamente expressivo. Eis um exemplo:

Au départir de vous mon cuer vos lais
Et je m'en vois dolans et esplourés.
Pour vous servir, sans retraire jamais,
Au départir de vous mon cuer vous lais.
Et par m'ama, je n'arai bien ne pais,
Jusq'au retour, ainsi desconfortés.
Au départir de vous mon cuer vous lais

Et je m'en vois dolans et esplourés[1].

Já Eustache Deschamps não reúne as qualidades de compositor e de poeta. Daí provém que as suas baladas são mais vivas e coloridas do que as de Machaut, e por consequência muitas vezes mais interessantes apesar de serem de estilo poético inferior.

O rondo, devido à sua estrutura, manteve o carácter ligeiro e fluente de uma canção para melodia, mesmo depois que os poetas deixaram de ser músicos.

M'aimerez-vous bien,
Dictes, par vostre ame?
Mais que je vous ame
Plus que nulle rien,
M'aimerez vous bien?
Dieu mit tant de bien
En vous, que c'est basme
Pour ce je me clame
Vostre. Mais combie,
M'aimerez-vous bien?[2]

Estes versos são de Jean Meschinot. O talento puro e simples de Christine de Pisan presta-se admiravelmente a estes efeitos fugidios. Ela versificava com a facilidade característica da época, sem grande variedade de forma e de pensamento, sem grande colorido e com leves notas de melancolia. Os seus poemas fazem lembrar-nos aquelas lâminas gravadas, de marfim, do século XIV, que representam sempre o mesmo motivo: uma cena de caça, episódios do *Roman de la Rose* ou o Tristão e Isolda, frescos encantadores, se bem que um tanto convencionais. Quando sucede que ela reúne a doçura do estilo cortês com a simplicidade da canção popular consegue dar-lhe um acento da mais rara pureza.

Reproduziremos o diálogo de dois amantes que se encontram depois de uma ausência:

Tu soies le très bien venu,
M'amour, or m'embrace et me baise
Et comment t'es tu maintenu
Puis ton départ? Sain te bien aise
As tu esté toujours? Ca vien
Cos té moy, t'a esté, mal ou bien,
Car de ce vueil savoir le compte.

---

[1] Ao separar-me de ti dei o meu coração. E vou-me embora lamentoso e a chorar, Para te servir sem jamais faltar. E, por minha alma, não mais terei paz Até que volte, estando assim sem conforto.

[2] Amas-me na verdade? Diz-mo, pela tua alma. Se eu te amo, mais do que tudo, Amar-me-ás na verdade? Deus pôs em ti tanta bondade, Em ti, que és bálsamo; Por isso proclamo que sou Teu. Mas quanto me amarás tu?

— Ma dama, q qui je suis tenu
Plus que aultre, a nul rien desplaise,
Saches que désir m'a tenu
Si court q'oncques n'oz tel mesaise,
Ne plaisir ne prenoie en rien
Loings de vous. Amours, qui cuers dompte,
Me disoit; «Loyauté me tien.
Car de ce vueil savoir le compte.»

— Dont m'as tu ton serment tenu,
Bon gré t'en sçay, par Saint-Nicaise;
Et puis que sain es revenu
Joye arons assez; or t'apaise
Et me dis se scez de combien
Le mal qu'en as eu a plus monte
Que cil qu'a souffert le cuer mien,
Car de ce vueil savoir le compte.

— Plus mal que vous, si corn retien,
Ay eu, mais dites sanz mesconte,
Quands baisers en aray je bien?
Car de ce vueil savoir le compte[1].

E as lamentações de uma rapariga na ausência do seu amado:

Il a au jour d'ui un mois
Que mon ami s'en ala.
Mon cuer remaint morne et cois,
Il a au jour d'ui un mois.

«A Dieu», me dit, «je m'en vois»;
Ne puis a moy ne parla,
Il a au jour d'ui un mois.[2]

Eis aqui algumas palavras de consolação, dirigidas a um amante:

---

[1] Sê bem-vindo, Meu amor; agora abraça-me e beija-me. E como tens passado desde a tua partida? De saúde e bem disposto estiveste sempre? Vem cá, vem para junto de mim; senta-te e diz-me Como passaste, bem ou não, Porque tudo isso quero eu que me contes. — Senhora a quem estou afeiçoado Mais do que a qualquer outra pessoa, sem ofensa a ninguém, Sabe que o desejo me dominou tanto Que nunca antes senti tal desconforto Nem tinha prazer em coisa alguma Longe de ti. O amor, que domina os corações, Disse-me: «Permanece-me fiel Porque tudo isso quero eu que me contes.» — Foste fiel ao juramento que me fizeste, Agradeço-te muito, por Saint-Nicaise; E como regressas de saúde, Gozaremos de grande alegria; Agora sossega E diz-me se sabes quanto O pesar que tiveste excede O que o meu coração sofreu, Porque tudo isso quero eu que me contes.

[2] Faz hoje um mês que o meu amor partiu. Meu coração está triste e silencioso, Faz hoje um mês. «Adeus», disse ele, «Vou partir»; Desde então não mais pôde falar-me. Faz hoje um mês.

Mon ami, ne plourez plus;
Car tant me faittes pitié
Que mon cuer se rent conclus
A votre doulce amistié.
Reprenez autre manière;
Pour Dieu, plus ne vous douiez,
Et me faittes bonne chiere:
Je vueil quanque vous voulez.[1]

O que dá á estes versos o seu característico encanto feminino é a sua espontânea ternura, a sua simplicidade despida de pompa e de pretensão. Christine satisfazia-se com dar livre curso à inspiração do seu coração. Mas esse é também o motivo por que os seus poemas têm o defeito, tão característico da poesia e da música de todas as épocas de fraca inspiração, de exaurir o seu ardor logo nos primeiros versos. Quantas não são as poesias de tema vigoroso e encantador que começam como um trinar de melro e se perdem numa diluída retórica logo após a primeira estância! O poeta (ou, na música, o compositor), depois de enunciar o seu tema tinha esgotado a inspiração. É essa a constante decepção que nos reserva a leitura da maior parte dos poetas do século XV.

Eis um exemplo tirado das baladas de Christine de Pisan:

Quant chacun s'en revient de l'ost
Por quoy demeures tu derrière?
Et si scez que m'amour entière.
T'ay baillée en garde et depost[2].

Ficamos à espera do motivo do amante julgado morto que reaparece. Mas nada disso acontece. Depois de mais duas ou três estâncias insignificantes acaba o poema. Quanta frescura nos primeiros versos de Froissart no *Debat dou Cheval et dou Lévrier:*

Froissart d'Escoce revenoit
Sus un cheval qui gris estoit,
Un blanc lévrier menoit en lasse.
«Las», dist le lévrier, «je me lasse,
Grisel, quand nous reposerons?

---

[1] Amigo, não chores mais; Pois eu estou tão comovida que meu coração se rende de vez À tua doce amizade. Retoma outros modos; Pelo amor de Deus, não mais estejas triste. E mostra-me uma face alegre: Eu quererei o que tu quiseres.

[2] Quando todos voltam da guerra Porque ficas tu para trás? Pois bem sabes que prometi guardar para ti todo o meu amor.

Il est heure que nous mengeons»[1].

Nos versos seguintes perde-se o encanto; a verdade é que o autor foi inspirado apenas pela *visão* dos dois animais conversando. O tema foi visto, não pensado.

Os motivos são por vezes dotados de grandeza e força sugestiva incomparáveis mas os desenvolvimentos são fracos. O tema de Pierre Michault na sua *Danse aux Aveugles* era magistral: o género humano dançando interminavelmente em volta dos troncos das três divindades cegas, o Amor, a Fortuna e a Morte. Mas nada mais consegue do que dar-nos um poema bastante medíocre. Um poema anónimo, com o título de *Exclamacion des Os Sainct Innocents* começa por uma fala do famoso ossuário:

Les os sommes des povres trespasses.
Cy amassez par monceaulx compassez,
Rompus, cassez, sans reigle ne compas...[2]

Que genial lamento para abertura! O que se segue, porém, é um banal *memento mori.*

Todos estes temas foram apenas concebidos visualmente. Esse tipo de visão pode fornecer ao artista pintor os motivos para uma grande obra; para um poeta é insuficiente.

[1] Froissart voltava da Escócia Montado num cavalo cinzento, Levava um galgo à trela. «Ai», disse o galgo, «estou cansado, Grisel [cavalo cinzento], quando iremos descansar? Já são horas de comer.»

[2] Somos os ossos dos pobres mortos, Aqui juntos em imensos montes. Esmagados, partidos, sem régua nem compasso.

22 - AS EXPRESSÕES VERBAL E PLÁSTICA COMPARADAS

II

A superioridade de expressão da pintura sobre a literatura não é, porém, absoluta. Há domínios onde não existe e temos obrigação de os analisar.

Todo o domínio da expressão cómica é muito mais acessível à literatura do que às artes plásticas. A não ser que desça à caricatura a arte só pode exprimir o cómico em escassa medida. Na pintura o cómico tende para o sério; não conseguimos rir-nos ao contemplarmos Brueghel apesar de nele admirarmos o mesmo vigor de fantasia jocosa que nos faz rir em Rabelais. Só quando o cómico constitui parte francamente acessória pode a expressão pictural rivalizar com a palavra escrita. Podemos observá-lo na chamada «pintura de género», que pode considerar-se a mais atenuada forma do cómico.

A desproporcionada delicadeza de pormenores que dissemos ser característica da pintura da época tende insensivelmente a transformar-se no prazer de registar factos curiosos mas insignificantes. Enquanto a minúcia do quarto dos Arnolfini não prejudica a solene intimidade da obra, já na pintura do mestre Flémalle se transformou ela em mera curiosidade. A figura de José no *Altar de Merode* ocupa-se em fabricar ratoeiras. Com este pintor os pormenores são de «género» com um gosto quase imperceptível de cómico. Entre a sua maneira de pintar uma porta de janela, um aparador, um fogão, e a de van Eyck há toda a diferença que vai da visão genuinamente pictórica à pintura de «género».

E então aparece a superioridade nítida da palavra sobre a imagem. Logo que alguma coisa mais do que a simples visão tem de exprimir-se, a literatura, graças à sua faculdade de poder reproduzir estados de alma explicitamente, toma a dianteira. Voltamos a recordar as baladas de Deschamps que celebram a beleza dos castelos e que, comparando-as com as perfeitas miniaturas dos irmãos de Limbourg, achamos inferiores. Estes poemas de Deschamps têm pouca força e esplendor; ele não conseguiu reproduzir a visão dessas salas gloriosas. Mas comparemos agora a balada em que ele se descreve a si mesmo, doente, no seu pequeno Castelo de Fismes, sem poder dormir com o clamor dos corvos, dos estorninhos, dos pardais, que faziam ninho na sua torre.

C'est une estrange mélodie

Qui ne semble pas grand déduit
A gens qui sont en maladie.
Premier les corbes font sçavoir
Pour certain si tost qu'il est jour:
De fort crier font leur pouoir,
Le gros, le gresle, sans séjour;
Mieuls vauldroit le son d'un tabour
Que tels cris de divers oyseaulx,
Puis vient la proie; vaches, veaulx,
Crians, myans, et tout ce nuit,
Quant on a le cervel trop vuit,
Joint du moustier la sonnerie,
Qui tout l'entendement destruit
A gens qui sont en maladie1.

Durante a noite os mochos assustam-no com o seu piar sinistro, evocativo de pensamentos da morte:

Cest froit hostel et mal reduit
A gens qui sont en maladie[2].

O processo da simples enumeração de minúcias perde o carácter maçador mal nele se encontra o mais leve vestígio cómico. A meio de um longo poema alegórico, *L´Espinette Amoureuse*, Froissart diverte-nos com a enumeração de cerca de sessenta jogos em que tomava parte na sua infância, em Valençiennes. A descrição dos costumes burgueses da mulher quando se enfeita, apesar de longa, não nos fatiga porque contém um elemento satírico que faltava nas descrições poéticas da beleza da Primavera.

Do «género» ao burlesco vai apenas um passo. Mas também aqui a pintura pode rivalizar no que respeita ao poder de expressão. Antes de 1400 a arte tinha já alcançado certo domínio deste elemento da visão burlesca que viria a atingir a plena maturidade com Pieter Brueghel no século XVI. Encontramo-lo na figura de José do quadro *A Fuga para o Egipto* de Broederlam, em Dijon, e também nos três soldados adormecidos na pintura *Três Marias no Sepulcro*, em tempo atribuída a Hubert van Eyck. Dos artistas da época nenhum como Paulo de Limbourg se comprazia em anotar os efeitos jocosos. Um espectador na *Purificação da Virgem* usa uma espécie de barrete de feiticeiro, muito comprido e

[1] É uma estranha melodia, Que não parece grande divertimento Para o povo que anda doente. Primeiro os corvos dizem-nos Ao certo logo que rompe o dia: Gritam alto com toda a força Em tom profundo e penetrante, sem interrupção. O próprio som de um tambor seria preferível Do que estes gritos das várias aves. Depois vem o gado ao pasto, as vacas, os novilhos Balindo, mugindo, e tudo isso incomoda Quando temos o cérebro esvaído Com os sinos da igreja dobrando E destruindo absolutamente a compreensão Das pessoas doentes.

[2] É um frio castelo e mau refúgio Para as pessoas sem saúde.

com abas desmesuradas. A pia de baptismo tem três máscaras monstruosas com as línguas de fora. No enquadramento da *Visitação* vê-se, numa torre, um soldado a matar um caracol e um homem empurrando um carro de mão onde vai um porco a tocar pífaro.

A literatura da época é bizarra a todo o passo e compraz-se no burlesco. Uma visão digna de Brueghel é-nos dada por Des-champs na balada do guarda da torre de Sluys; ele vê reunirem-se na praia as tropas da expedição contra os ingleses ; a seus olhos parecem-se com um exército de ratos e ratazanas.

Avant, avant! tirez-vous ça.
Je voy merveille, ce me semble.
— «Et quoy, guette, que vois-tu là?»
Je vois dix mille rats ensemble
Et mainte souris qui s'assemble
Dessus la rive de la mer[1]*...*

Noutra ocasião, sentado à mesa, distraído e triste, Deschamps repara subitamente na maneira de comer dos cortesãos: alguns mastigam como porcos ; outros roendo como ratos ou servindo-se dos dentes à maneira de serra, outros ainda com as barbas agi-tando-se para baixo e para cima, parecem diabos.

Logo que a literatura se dedica a descrever a vida das massas consegue um realismo cheio de vitalidade e bom humor que virá a desenvolver-se extraordinariamente, mas só mais tarde, na pintura. O camponês que recebe na sua choça o duque de Borgonha, perdido no caminho, lembra, na descrição de Chastellain, os tipos de Brueghel. A pastoral romântica afasta-se do seu tema central, que é sentimental e romântico, para procurar na descrição dos pastores a comer, a dançar, a namorar, motivos de naturalismo ingénuo a que não falta o burlesco.

Sempre que os olhos bastam para comunicar o sentido do cómico, por mais ténue que seja, a arte pode exprimi-lo tão bem como a literatura. Mas para além disso a arte nunca pode transmitir o ridículo. A linha e a cor são impotentes onde quer que o efeito cómico se funde num rasgo de espírito. A literatura é incontestavelmente soberana tanto na comédia, como na farsa, na fábula e nos altos domínios da ironia.

Foi especialmente na poesia erótica que se desenvolveu a ironia; juntando-lhe o seu acre sabor, ela requintou o género erótico e ao mesmo tempo purificou-o introduzindo-lhe um elemento de natureza séria. Fora da poesia de amor a ironia era pesadona e sem graça. Convém notar que um escritor francês dos séculos XIV

[1] Em frente, em frente! venham cá. Vejo uma coisa maravilhosa, parece-me. — E o que vês tu, guarda? — Vejo dez mil ratazanas juntas E uma multidão de ratos reunindo-se Na praia. ...

e XV, ao falar ironicamente, tem o cuidado, por vezes, de avisar disso o leitor. Deschamps louva a sua época; tudo corre bem, a paz e a justiça reinam por toda a parte:

L'en me demande chascun jour
Qu'il me semble du temps que voy,
Et je respond: c'est tout honour,
Loyauté, vérité et foy Largesce, prouesce et arroy,
Charité et biens qui s'advance
Pour le commun; mais, par ma loy,
Je ne di pas quanque je pence[1].

Outra balada de conteúdo idêntico tem o seguinte estribilho:

«Tous ces poins a rebours retien»[2], e um terceiro termina com os seguintes versos:

Prince, s'il est par tout generalment
Comme je say, toute vertu habonde;
Mal tel m'orroit qui diroit: «Il se ment»[3]...

Um belo espírito do século XV põe o seguinte título num epigrama: «Soubz, une meschante paincture faicte de mauvaises couleurs et ud plus meschant peindre du monde, par manière d'yronis par maître Jehan Robertet»[4].

Referindo-se ao amor, pelo contrário, a ironia já tinha alcançado um alto grau de requinte. Neste domínio amalgama-se com a doce melancolia e a lânguida ternura que renovou a poesia erótica do século XV. Ouve-se pela primeira vez o poeta cantar a sua melancolia e sorrir da sua desventura, como Villon ao apresentar-se como *l´amant remis et renié*[5] ou Carlos de Orleães cantando as suas canções de desilusão. No entanto a figura poética *Je riz en pleurs*[6] não é original de Villon. Muito antes dele a Bíblia registara *risus dolors miscebitur et extrema gaudii luctus occupat*[7] fornecendo assim um texto para poesia. Othe de Granson, por exemplo, já tinha dito:

---

[1] Alguns perguntam-me todos os dias O que penso eu dos tempos presentes, E eu respondo: tudo são honras, Lealdade, verdade e fé, Liberalidade, heroísmo e ordem, Caridade e progresso Do bem comum; mas, por minha fé, Eu não digo o que penso.

[2] Tome todos estes pontos em sentido contrário.

[3] Príncipe, Se é assim por toda a parte em geral Como eu sei: abundam todas as virtudes; Mas muita gente, ao ouvir-me, dirá; Ele mente.

[4] Acerca duma péssima pintura feita com más cores e pelo pior pintor do mundo, em modo irónico, por mestre Jehan Robertet.

[5] O amante desprezado e repelido.

[6] O meu riso tem lágrimas.

[7] Mesmo quando ri o coração está triste; e o final desse contentamento é a melancolia.

Veillier ou lit et jeûner à la tabla
Rire plourant et en plaignant chanter.[1]

E também:

Je prins congié de ce tredoulz enfant
Les yeulx mouilliez el la bouche riant[2].

Alain Chartier fez uso do mesmo motivo por diversas maneiras:

Je n´ay bouche qui puisse rire,
Que les yeulx ne la desmentissent:
Car le cuer l'en vouldroit desdire
Par les termes que des yeulx iscent.[3]

Falando de um amante desconsolado diz ele ainda:

De faire chiere s'efforçoit
Et menoit une joye fainte,
Et à chanter son cueur forçoit
Non pas pour plaisir, mais pour crainte,
Car tousjours ung realiz de plainte
S'enlassoit au ton de sa voix,
Et revenoit à son attainte
Comme l'oysel au chant du bois[4].

Muito aparentado com o motivo do rir chorando é o do poeta que no fim do poema nega a sua dor, como, por exemplo, o mesmo Alain Chartier:

Cest livret voult dicter et faire escripre
Pour passer temps sans courage villain
Ung simple clerc que Ven apelle Alain
Qui parle ainsi d'amours pour oyr dire[5].

Othe de Granson já tinha pretendido não falar do secreto amor senão *par*

---

[1] Estar desperto no leito e jejuar à mesa, Rir entre lágrimas e lamentar-se cantando.

[2] Despedi-me desta criança tão meiga Com os olhos rasos de água e a boca sorrindo.

[3] Minha boca não pode rir Sem que meus olhos a desmintam: Porque o coração a desdiria Com as lágrimas correndo.

[4] Ele esforçava-se por parecer alegre E mostrava fingida alegria, E forçava o coração a cantar Não por prazer, mas por medo, Pois sempre um resto de mágoa Se misturava ao som da sua voz E voltava ao seu próprio, Como a ave ao canto na floresta.

[5] Este livrinho pretende ditar e descrever Por passatempo sem desânimo vulgar Um simples clérigo chamado Alain Que assim fala de amor por ouvir dizer.

devinaille[1]. O rei Renato tratou este motivo de maneira fantástica no fim do seu *Cuer d'Amour Espris.* O seu camarista, com uma vela na mão, procura ver se o rei perdeu realmente o coração, mas não encontra qualquer chaga no peito.

Sy me dist tout en soubzriant
Que je dormisse seulement
Et que n'avoye nullement
Pour ce mal garde de morir[2].

Ao perderem a gravidade impecável que as caracterizava nas épocas precedentes, as antigas formas da poesia erótica ganharam novo sentido. Carlos de Orleães serve-se de personificações e de alegorias como os seus antecessores, mas, adicionando às suas poesias uma leve ironia, imprime-lhes uma nota afectiva inexistente nas graciosas figuras do *Roman de la Rose.*

Je suys celluy au cueur vestu de noir...[3].

Nas suas extravagantes personificações o elemento cómico tem por vezes preponderância:

Un jour à mon cueur devisoye
Qui en secret à moy parloit,
Et en parlant lui demandoye
Si point d'espargne fait avoit
D'aucuns biens quant Amours servoit:
Il me dist que très voulentiers
La vérité m'en compteroit
Mais qu'eust visité ses papiers.

Quand ce m'eut dit, il print sa voye
Et d'avecques moy se part oit.
Après entrer je le véoye
En ung comptouer qu'il avoit:
Là, de ça et de là quéroit,
En cherchant plusieurs vieulx caiers
Car le vray monstrer me vouloit,
Mais qu'eust visitez ses papiers...[4]

---

[1] Adivinhando.

[2] E ele me disse sorrindo Que dormisse apenas E que não tivesse medo algum De morrer deste mal.

[3] Eu sou o homem de coração vestido de negro.

[4] Eu estava um dia conversando com o meu coração Que secretamente me falou, e na conversa perguntei-lhe Se tinha ganho Alguns bens ao serviço do Amor: Ele disse que de boa vontade me diria a verdade logo que tivesse consultado os seus papéis.
Tendo-me dito isso foi-se embora E de mim se apartou. Depois vi-o entrar num escritório que ele tinha: Ali

Mas nem sempre; nos seguintes versos a nota cómica não é dominante:

Ne hurtez pluis à l'uis de ma pensée,
Soing et Soucy, sans tant vous travailler;
Car elle dort et ne veult s'esveiller,
Toute la nuit en peine a despensée.
En dangier est, s'elle n'est bien pansée;
Cessez, cessez, laissez la sommeiller;
Ne hurtez plus à l'uis de ma pensée,
Soing et Soucy, sans tant vous travailler...[1]

Para o espírito da época nada realçava tanto o sabor amargo das tristezas de amor como a adição de certa dose de profanação. O *travesti* religioso criara alguma coisa de melhor do que as obscenidades das *Cent Nouvelles Nouvelles:* fornecera a forma do poema de amor mais sentimental que a época tinha produzido: *L'Amant Rendu Cor délier a l'Observance d'Amours.*

Já o clube poético de Carlos de Orleães tivera a ideia de uma confraria literária cujos membros, por analogia com os franciscanos, se apelidavam *amoureux de l'observance.* O autor de *L'Amant Rendu Cordelier* desenvolveu este motivo. Quem é esse autor? Será na verdade Martial d'Auvergne? Custa-nos a crer, tanto este poema se distancia do nível da sua obra.

O pobre amante desiludido vem renunciar ao mundo para este estranho convento onde somente «os mártires do amor» são admitidos. Ele conta ao prior a comovente história do seu amor desprezado; o prior exorta-o a esquecer. Sob a forma medieval adivinha-se já a maneira de Watteau. Só falta a Lua para que nos lembremos de Pierrot. «Ela não costumava dirigir-vos um olhar terno ou dizer-vos «Deus vos salve?», pergunta o prior. «Eu ainda não lhe caíra em graça», responde o amante; «mas à noite ficava de pé, à porta dela, e erguia o olhar para o telhado».

Et puis, quant je oyoye les verrières
De la maison qui cliquetoient
Lors me sembloit que mes prières
Exaussées d'elle sy estaient.[2]

E o prior pergunta: «Estais certo de que ela dera pela vossa presença?»

---

procurava, cá e lá, Em alguns livros de notas Para me mostrar a verdade, Logo que tivesse consultado os seus papéis.

[1] Não batais mais à porta do meu pensamento, Ansiedade e Cuidado, não vos apoquenteis tanto; Porque ele dorme e não quer acordar, Passou toda a noite amargurado.
Em perigo estará se não for bem cuidado; Pára, pára, deixa-o dormir; Não batais mais à porta do meu pensamento, Ansiedade e Cuidado; não vos apoquenteis tanto.

[2] E depois, quando ouvi a janela Da casa, que bateu, Então me pareceu que ela ouvira as minhas preces.

Se m'aist Dieu, j'estoye tant ravis,
Que ne savoye mon sens ne estre,
Car, sans parlem m'estoit advis
que le vent ventoit sa fenestre
Et que m'avoit bien peu cognoistre,
En disant bas: «Doint bonne nuyt»
Et Dieu scet se j'estoye grant maistre
Après cela toute la nuyt.[1]

E depois adormeceu enlevado:

Tellement estoie restauré
Que, sans torner ne travailler,
Je faisoie un somme doré,
Sans point la nuyt me resveiller,
Et puis, avant que m'abiller
Pour en rendre à Amours louanges,
Baisoie troys fois mon orillier,
En riant à par moy aux anges[2].

Quando é solenemente recebido na ordem a dama que o desprezara desmaia e um pequeno coração de ouro esmaltado de lágrimas que ele lhe havia dado cai do seu vestido.

Les aultres, pour leur mal couvrir
A force leurs cueurs retenoient,
Passons temps a clorre et rouvrir
Les heures qu'en leurs mains tenoient,
Dont souvent les feuilles tournoient
En signe de devocion;
Mais les deulz et pleurs que menoient
Monstroient bien leur affection[3].

O prior enumera-lhe os deveres, prevenindo-o de que nunca deve ouvir cantar o rouxinol, nem adormecer debaixo da «roseira silvestre ou do pilriteiro», e sobretudo nunca olhar para os olhos de uma mulher. A exortação termina com

---

[1] Salva-me, meu Deus, eu estava tão apaixonado Que mal tinha consciência, Porque, sem nada me ter sido dito, pareceu-me Que o vento abriu a sua janela E que ela me podia reconhecer, Talvez dizendo baixinho: «Boa noite», e Deus sabe como me senti um príncipe Toda a noite.

[2] Senti-me tão renovado Que sem me voltar nem esforçar, Dormi um sono dourado, Sem acordar durante a noite, E depois, antes de me vestir, Para dar graças ao Amor, beijei o travesseiro três vezes, Sorrindo aos anjos silenciosamente.

[3] Os outros, para ocultar a sua inquietação, Dominavam à força os seus corações Passando o tempo a fechar e a abrir Os breviários que tinham nas mãos E dos quais voltavam as folhas Como sinal de devoção; Mas os seus desgostos e as lágrimas claramente mostravam a sua emoção.

uma série de estâncias de oito versos, em variações do tema «Olhos ternos».

Doux yeulx qui toujours vont et viennent;
Doux yeulx eschauffans le plisson,
De ceulx qui amoreux deviennent...
Doux yeulx a cler esperlissans,
Qui dient: C'est fait quant tu vouldras,
A ceulx qu'ils sentent bien puissans...[1]

Por meados do século XV todos os géneros convencionais da poesia erótica apresentam um tom lânguido e trazem a marca da melancolia resignada. Mesmo o desprezo cínico da mulher se torna requintado. Nas *Quinze Joyes de Mariage* a intenção maldosa e grosseira é temperada de melancólica sentimentalidade. Pelo seu realismo sóbrio, pela elegância da forma e a subtileza da psicologia esta obra é precursora do romance de costumes dos nossos dias.

Em tudo o que diz respeito à expressão do amor a literatura aproveitou-se dos modelos e da experiência de séculos passados. Mestres com a diversidade de espírito de um Platão e de um Ovídio, trovadores e troveiros, Dante e João de Meung tinham legado um instrumento perfeito. A arte pictural, ao contrário, sem modelos nem tradição, era primitiva no sentido restrito da palavra a respeito da expressão erótica. Só no século XVIJJ virá a pintura a nivelar-se com a literatura quanto à finura da expressão do amor. O artista do século XV não tinha ainda aprendido a ser frívolo ou sentimental. Nas miniaturas da época a posição dos amantes que se abraçam é hierática e solene. O retrato de uma dama holandesa, Lysbet van Duvenvoorde, de mestre desconhecido, anterior a 1430, é figura de tão grande dignidade que poderia admitir-se ser a doadora de um retábulo se não fosse o letreiro que se vê na flâmula que ela tem na mão: *«Mi verdriet lange te hopen, Wie is hi die syn hert hout open?»* «Estou cansada de tanto esperar. Quem me abrirá o seu coração?» A expressão pictural não conhecia o meio termo entre o casto e o obsceno. A expressão de assuntos eróticos era rara e dada em formas ingénuas e inocentes. Mais uma vez, no entanto, devemos lembrar que grande número de obras profanas se perderam. Seria interessante comparar o nu pintado por van Eyck em *Banhos de Mulheres,* que Fazio viu, com o do seu quadro *Adão e Eva.* Quanto a esta última pintura não se imagine que lhe falta o elemento erótico. Segundo as regras do código da beleza feminina do tempo, o artista fez-lhe os seios pequenos e muito em cima, os braços compridos e delgados, o ventre proeminente. Mas fez tudo isso com muito engenho e sem intenção de transmitir prazer sensual. Um pequeno quadro na galeria de Leipzig, por vezes designado como sendo da escola de van Eyck, representa uma rapariga num quarto; está nua,

[1] Doces olhos que sempre vão e vêm; Doces olhos que aquecem os casacos de peles Daquelas que se apaixonam... Doces olhos de claridade cor de pérola Que dizem: «Estou pronta quando quiseres», Para aqueles de quem sentem o poder...

como requerem as práticas das artes mágicas, e por meio de bruxaria quer forçar o amante a aparecer. A intenção de cativar é aqui evidente e o artista conseguiu exprimir o sentimento erótico: o nu tem a discreta lascívia que aparece em Cranach.

É pouco provável que o recato da arte do século XV no que respeita à expressão erótica fosse devido a pudor, visto que em geral se tolerava uma licença extrema. Se a pintura era ainda pouco cultivada, o nu ocupava grande lugar nos quadros vivos. As «personagens» de deusas nuas e de ninfas representadas por mulheres raramente faltavam nas fontes por motivo da visita dos príncipes. Estas representações tinham lugar em estrados e por vezes mesmo na água como a das sereias que nadavam no rio Lys «inteiramente nuas e despenteadas, como costumam pintá-las», junto da ponte onde devia passar o duque Filipe quando entrou em Gand, em 1457. O *Julgamento de Paris* era o motivo favorito. Tais representações não devem tomar-se como prova de grosseira licença ou de elevado gosto artístico, mas sim como sensualidade ingénua e popular. Jean de Roye, falando das sereias que se exibiam não longe de um Calvário, por ocasião da entrada em Paris de Luís XI, em 1461, diz: «E havia também três lindas raparigas, representando sereias completamente nuas, e viam-se os seus seios belos, túrgidos, apartados, duros e redondos, que muito agradável espectáculo era, e elas recitavam mote-tès; perto delas tocavam em vários instrumentos baixos belas melodias.» Molinet fala-nos do prazer que o povo de Antuérpia sentiu com a entrada de Filipe, o Belo, em 1484, quando viu o *Julgamento de Paris:* «Mas o espectáculo que o povo viu com o maior prazer foi a história das três deusas, representadas nuas por mulheres.»

Como estamos distantes do sentimento grego da beleza na paródia feita sob este tema para a entrada de Carlos, o Temerário, em Lille, em 1468: uma Vénus corpulenta, uma Juno magra e uma Minerva marreca, levando qualquer delas uma coroa de ouro.

Estes espectáculos de nu continuaram em uso durante o século XVI. No seu diário de uma viagem aos Países Baixos Dürer descreveu um que viu em Antuérpia, aquando da entrada de Carlos V, em 1521, e ainda em 1576, Guilherme de Orange, pela sua entrada em Bruxelas, viu entre outras representações uma Andrômeda nua e agrilhoada «que se tomava por uma estátua de mármore».

A inferioridade da expressão pictural comparada com a literária não se confina aos domínios do cómico, do sentimental e do erótico. O poder de expressão da arte deste período falha quando deixa de apoiar-se nessa extraordinária faculdade visual que explica as maravilhas da pintura. Quando se requer mais do que uma visão da realidade exacta e directa, a superioridade da

pintura desaparece e compreende-se então a justeza da crítica de Miguel Ângelo: que essa arte procura realizar diversas coisas ao mesmo tempo, quando uma delas seria bastante importante para exigir a devoção de todos os seus recursos.

Consideremos novamente um quadro de Jan van Eyck. Na medida em que a observação minuciosa seja bastante, a sua arte é perfeita, principalmente no que diz respeito à expressão do rosto, à qualidade dos tecidos do vestuário e às jóias. Mas quando é preciso reduzir a realidade a uma espécie de esquema, como no caso em que tem de pintar edifícios e paisagens, aparecem deficiências. Apesar do encanto íntimo das suas perspectivas há uma certa incoerência, um arranjo defeituoso. Quanto mais o assunto exige uma composição livre e a criação de uma nova forma mais transparece a sua relativa incapacidade.

Não pode negar-se que nos livros de horas com iluminuras as páginas do calendário ultrapassam em beleza as que representam assuntos religiosos. Para desenhar uma paisagem onde figurem os trabalhos de um certo mês basta observar e reproduzir com exactidão. Mas para compor uma cena importante, cheia de movimento e com muitas personagens torna-se necessário possuir o sentido do ritmo e de unidade que tinha Giotto e que Miguel Ângelo reencontrou. Ora a multiplicidade era uma característica da arte do século XV e raramente ela alcança a harmonia e a unidade. A peça central do retábulo da *Adoração do Cordeiro Místico* mostra na verdade essa harmonia no severo ritmo em que as profissões dos devotos vão avançando para o altar; mas tal efeito foi obtido, por assim dizer, devido a uma coordenação puramente aritmética. Van Eyck torneou as dificuldades da composição agrupando as suas personagens de modo a realizar uma harmonia estática e não dinâmica.

A grande distância que separa van Eyck de Roger van der Weyden reside no facto de este último ter consciência de um problema de composição rítmica. Limita-se, a fim de encontrar a unidade, mas é certo que nem sempre o consegue.

Havia uma tradição severa e venerável para a representação dos mais importantes assuntos sagrados. O artista não tinha de inventar a composição dos seus quadros; para certos desses assuntos a composição rítmica impunha-se por si mesma, por assim dizer. Era impossível pintar uma Descida da Cruz, uma *Pietà*, uma Adoração dos Pastores, sem que a composição surgisse com um certo ritmo. Basta pensarmos na *Descida da Cruz* de Roger van der Weyden, do Escoriai, na sua *Pietà*, de Madrid, ou nas da escola de Avinhão, do Louvre e de Bruxelas; nas de Petrus Christus, nas de Geertgen Sint Jan, nas *Belles Heures d'Ailly*. A própria natureza do assunto implicava uma composição simples e severa.

Quando a cena que tem de representar-se requer mais movimento como no caso de Jesus Cristo escarnecido ou levando a cruz, ou na Adoração dos Magos, as dificuldades da composição avolumam-se e o resultado é uma certa falta de harmonia.

Ainda nestes casos, porém, a tradição iconográfica fornece um modelo. Mas onde quer que falte esse modelo sente-se o artista do século XV desamparado. Basta que reparemos na fraqueza da composição nos quadros de Gerard David e Dirk Bouts que representam julgamentos, apesar de o assunto conter também em si elementos de ordenação severa. A composição mostra-se contrafeita nas cenas como a do *Martírio de Santo Erasmo,* de Lovaina, e a de *Santo Hipólito Esmagado por Cavalos,* de Bruges.

E trata-se ainda, no entanto, da representação de cenas tiradas da realidade. Quando é preciso criar autenticamente, com o auxílio da imaginação, a arte desse período cai no ridículo. Os grandes quadros escaparam ao perigo graças à solenidade dos assuntos, mas os iluminadores não puderam esquivar-se ao trabalho de dar forma às fantasias mitológicas e alegóricas abundantes na literatura. As ilustrações de Jean Miélot para a *Epitre d'Othéa à Hector,* uma fantasia mitológica de Christine de Pisan, podem servir de exemplo. É impossível imaginar uma coisa mais desajeitada. Os deuses gregos têm grandes asas por cima dos mantos de arminho ou das vestes de brocado. Saturno devorando os filhos, Midas atribuindo o prémio, são simplesmente ridículos e sem qualquer encanto. Porém, quando o iluminador vê a oportunidade de animar uma perspectiva com uma cena de pastores conduzindo os rebanhos, revela toda a habilidade característica da época: dentro do seu campo a sua mão mostra-se firme. Atingira-se o limite da faculdade criadora dos artistas. Mestres exímios na sua especialidade, a sua mestria falha quando é preciso recorrer à criação de novos motivos.

A representação alegórica, literária ou artística, tinha conduzido a imaginação a um beco sem saída. O espírito desenvolvera-se no costume de traduzir as ideias alegóricas em representações picturais. Por meio da alegoria a imagem e a ideia inter-penetravam-se. O desejo de descrever com exactidão a visão alegórica fazia perder de vista qualquer exigência do estilo artístico. A virtude cardeal da Temperança tinha de levar consigo um relógio como representação da medida e da regra. Vemo-la com este atributo num túmulo, obra de Michel Colombe, na Catedral de Nantes, e nos dos cardeais de Amboise, em Rouen. O iluminador da *Epitre d'Othéa,* para seguir esta regra, põe-lhe simplesmente à cabeça um relógio semelhante àquele com que tinha ornamentado o quarto de Filipe, o Bom.

A figura alegórica só se justifica pela tradição que a tornara venerável. Inventada de princípio a fim, raramente resulta satisfatória. Quanto mais realista é o espírito que a cria mais bizarra se torna. Chastellain, na sua *Exposition sur Vérité Mal Prise* vê quatro damas que vêm acusá-lo. Chamam-se Indignação, Reprovação, Acusação, Vingança. Eis como ele descreve a segunda: «Esta dama parecia possuir condições ácidas e razões muito mordazes e picantes; rangia os dentes e mordia os lábios; muitas vezes baixava a cabeça; argumentativa, saltava

e voltava-se para um lado e para o outro; mostrava-se impaciente e inclinada à contradição; tinha o olho direito fechado e o outro aberto; trazia à sua frente um saco cheio de livros, dos quais punha alguns à cinta, como sendo os preferidos, e os outros atirava-os fora com despeito; rasgava papéis e folhas; deitava ao fogo, furiosamente, cadernos de notas; sorria para alguns e beijava-os; cuspia noutros e calcava-os aos pés; tinha na mão uma pena cheia de tinta com a qual fazia cruzes sobre escritos importantes...; também com uma esponja enegrecia algumas imagens, rasgava outras com as unhas e a outras apagava-as completamente como para que ficassem esquecidas; e mostrava-se uma inimiga dura e feroz para muita gente de bem, mais por arbítrio do que por ter razão. Noutro passo vê a dama Paz estender o manto e transformar-se em quatro novas damas: Paz do Coração, Paz da Boca, Paz de Semblante, Paz do Verdadeiro Efeito. Ou então inventa figuras a que chama «Importância das tuas terras, Várias condições e qualidades dos teus diversos povos, A inveja e o ódio dos franceses e das nações vizinhas», como se a política se prestasse para alegorias. Não é a viveza da imaginação que lhe fornece estas extravagantes figuras, mas sim a reflexão. Todas usam os nomes escritos nas suas flâmulas: viu-as, evidentemente, como figuras de tapeçaria, de quadros ou de espectáculo.

Não há genuína inspiração na referida alegoria. É o passatempo de uma imaginação exausta. Apesar de os autores colocarem sempre a acção no quadro de um sonho, são fantasmagorias que não se parecem com verdadeiros sonhos como os que se encontram em Dante e Shakespeare. Nem os próprios poetas conservam a ilusão de ter visionado as suas fantasias: Chastellain classifica-se ingenuamente «o inventor ou o imaginador desta visão».

Apenas a nota irónica pode ainda fazer reflorir o campo árido da alegoria, como se nota nos seguintes versos de Deschamps:

Phisicien, Comment fait Droit?
Sur m´ame, il est en petit point...
Que fait Raison?... Perdu son entendement,
Elle parle mais faiblement,
Et Justice est toute ydiote...[1]

Todas as esferas da fantasia se misturam sem a preocupação da homogeneidade do estilo. O autor da *Pastoralet* veste os seus pastores políticos com um tabardo bordado de fiores-de-lis e leões rampantes; *bergiers à long jupel* representam os clérigos. Molinet mistura termos amorosos, religiosos, militares e heráldicos numa proclamação do Senhor aos que verdadeiramente o adoram:

[1] Doutor [médico] que diz acerca da Lei? — por minha alma, nada vale ... E da razão?... — Perdeu o juízo, Fala mas mal se ouve, E a justiça é completamente idiota.

Nous Dieu d'amours, créateur, roy de gloire,
Salut à tous vrays amants d'humble affaire!
Comme il soit vrays que depuis la victoire
De nostre filz sur le mont de Calvaire
Plusieurs souldars par peu de cognoissance
De noz armes, font au dyable allyance...[1]

E a seguir descreve como é o seu verdadeiro brasão: escudo de prata e ouro com cinco chagas — e concede-se à Igreja inteira liberdade para tomar ao seu serviço quem desejar combater sob tal brasão.

Os efeitos que valeram a Molinet a reputação de excelente «retórico» e poeta parecem-nos, pelo contrário, demonstrações de extrema decadência literária. Ele compraz-se em fazer os trocadilhos mais insípidos: *«Et ainsi demoura L´Escluse en paix qui lui fut incluse, car la guerre fut d'elle excluse plus solitaire que rencluse*[2]*.»* Na introdução à sua versão em prosa do *Roman de la Rose* brinca com o significado do seu nome: Molinet. *«Et affin que je ne perde le froment de ma labour, et que la farine que en sera molue puisse avoir fleur salutaire, j'ay intencion, se Dieu m'en donne la grâce, de tourner et convertir soubs mes rudes meulles le vicieux au vertueux, le corporel en l'espirituel, la mondanité, en divinité, et souverainement de la moraliser. Et par ainsi nous tirerons le miel hors de la dure pierre, et la rose vermeille hors de pignons espines, où nous trouverons grain et graine, fruict, fleur et feuille, très souefve odeur, odorant verdure, verdorant fioriture, florissant nourriture, nourrissant fruit et fructificant pasture*[3]*.»*

Quando não brincam com as palavras brincam com as ideias. Meschinot faz da Prudência e da Justiça os vidros das suas *Lunettes des Princes*, da Força a moldura e da Temperança o prego que os mantém ligados. O poeta recebe as citadas lunetas da Razão com indicações de como há-de usá-las. Mandada pelo Céu a Razão entra no seu espírito e aí quer fazer o seu festim; mas nada encontra *pour disner bonnement*, pois o Desespero estraga tudo.

Produções assim parecem revelar uma autêntica decadência. Pensando na

---

[1] Nós, Deus do Amor, criador, rei da glória, Saudamos a todos os verdadeiros amantes de espírito humilde! Como é verdade que, depois da vitória do nosso filho no Monte Calvário, Vários soldados, por falta de conhecimento Das nossas armas se aliaram com o Diabo. ...

[2] E assim ficou Sluys em paz, a qual estava nela inclusa, porque a guerra estava dela excluída, mais solitária do que uma reclusa.

[3] E para que eu não perca a semente do meu trabalho, e que a farinha que aí for moída possa ter flor salutar, tenciono, se Deus mo permitir, transformar e converter sob as rudes pedras do meu moinho o vicioso em virtuoso, o corporal em espiritual, o mundano em divino, e acima de tudo, moralizar. E deste modo colheremos o mel da pedra dura e a rosa vermelha deixará de ter espinhos, e lá acharemos grãos e sementes, frutos, flores e folhas, suaves odores, odorosas verduras, verdes florescencias, florescentes alimentos, alimentícios frutos e frutuosas pastagens.

literatura italiana do mesmo período, a fresca e viva poesia do *Quattrocento*, admiramo-nos como foi possível que a forma e o espírito do Renascimento estivessem ainda tão afastados destas regiões para cá dos Alpes.

É preciso certo esforço e reflexão para compreendermos que exactamente nestes artifícios de estilo e de humor é que se entrevê o advento do Renascimento, na forma que tomou fora de Itália. Para os espíritos de então esta forma afectada significava a renovação da arte.

23 - O ADVENTO DA NOVA FORMA

A transição do espírito característico do declínio da Idade Média para o humanismo foi muito mais simples do que à primeira vista somos levados a supor. Habituados a opor o humanismo à Idade Média supomos muitas vezes que a adesão ao novo sistema implicou o repúdio do outro. É-nos difícil imaginar que o espírito pudesse cultivar as antigas formas de pensamento e de expressão medievais e aspirar ao mesmo tempo à visão antiga da razão e da beleza. Mas é assim mesmo que temos de conceber o que se passou. O classicismo não apareceu por súbita revelação; cresceu entre a vegetação luxuriante do pensamento medieval. Antes de ser uma inspiração o humanismo foi uma forma. E, por outro lado, os modos característicos do pensamento da Idade Média persistem por muito tempo durante o Renascimento.

O problema do humanismo na Itália apresenta-se sob uma forma muito mais simples porque os espíritos sempre ali se mostraram predispostos a recolher a herança da cultura antiga. O espírito italiano nunca perdeu contacto com a harmonia e a simplicidade clássicas. Podia expandir-se livre e naturalmente entre as formas restauradas da expressão clássica. Com a sua serenidade, o *Quattrocento* dá-nos a impressão de uma cultura renovada que tivesse quebrado as algemas do pensamento medieval, quando Savonarola nos vem lembrar que debaixo da superfície a Idade Média ainda subsiste.

A história da civilização francesa do século XV, pelo contrário, não nos permite esquecer a Idade Média. A França foi a pátria dos mais fortes e mais belos frutos do espírito medieval. Todas as formas medievais — o feudalismo, as ideias da cavalaria, a escolástica, a arquitectura gótica — lançaram as suas raízes mais firmemente ali do que na Itália, e no século XV ainda dominavam. Em vez do rico estilo, da alegria e da harmonia características da Itália e do Renascimento, o que existe ali é a pompa um tanto bárbara, as formas sobrecarregadas, as fantasias sem novidade e uma atmosfera melancólica e grave. É o Renascimento nascente que pode deixar de notar-se, não a Idade Média.

Na literatura as formas clássicas podem surgir sem que o espírito tenha mudado. O interesse pelo requinte do estilo latino foi o bastante, ao que parece, para dar lugar ao humanismo. A prova disto é-nos dada por um grupo de letrados no ano de 1400. Compunha-se de eclesiásticos e de magistrados, Jean de Montreuil, cónego de Lille e secretário do rei, Nicolau de Clemanges, o famoso acusador dos abusos da Igreja, Pierre e Gontier Col, o milanês Ambrose de Miliis,

secretários reais também. As epístolas graves e elegantes que trocavam entre si em nenhum aspecto são inferiores ao género epistolar dos humanistas ulteriores — na vazia generalidade de pensamento, na importância afectada, nas frases rebuscadas ou no gosto das futilidades. Jean de Montreuil desfia longas dissertações a respeito da ortografia latina. Defende Cícero e Virgílio das críticas do seu amigo Ambrose de Miliis, que acusava o primeiro de contradições e preferia Ovídio a Virgílio. Noutra ocasião escreve a Clemanges: «Se não vindes em meu auxílio, querido mestre e irmão, perderei a reputação e será como uma sentença de morte. Reparei agora que na minha última carta a meu senhor e pai, o bispo de Cambray, escrevi *proximior* em vez de *proprior*, tão descuidada é a minha pena. Por favor rectificai, pois de outro modo os nossos detractores farão libelos difamatórios.»

Há passagens mais agradáveis na correspondência: por exemplo, na descrição do Mosteiro de Charlieu, próximo de Senlis, onde fala dos pardais que vêm debicar na comida dos monges, da carriça que comprara ao abade, e por fim no burro do jardineiro, que pede ao autor que não se esqueça de falar dele na carta. Hesitamos entre classificar isto de ingenuidade medieval ou de elegância humanista.

Basta recordar que encontramos Jean de Montreuil e os irmãos Col entre os zeladores do *Roman de la Rose* e entre os membros da Corte do Amor de 1401 para nos convencermos de que este humanismo francês primitivo era apenas um elemento secundário da sua cultura, fruto da sua erudição professoral, análoga ao chamado «renascimento da latinidade clássica», já anteriormente revelado, especialmente nos séculos IX e XII. O círculo de Jean de Montreuil não teve sucessores imediatos e este humanismo francês primitivo desaparecerá com os homens que o cultivaram. Na sua origem, porém, estava em certa medida ligado ao grande movimento internacional de renovação literária. Petrarca era, aos olhos de Jean de Montreuil e dos amigos, o iniciador ilustre, e Coluccio Salutati, o chanceler florentino que introduziu o classicismo no estilo oficial, também não era deles desconhecido. O seu zelo pelo requinte clássico tinha sido evidentemente despertado pela insinuação de Petrarca de que não havia oradores nem poetas fora da Itália. Em França a obra de Petrarca foi incorporada no espírito medieval. Ele próprio tinha conhecido pessoalmente os espíritos mais altos da segunda metade do século XIV; o poeta Philippe de Vitri, Nicolas Oresme, filósofo e político, que tinha sido preceptor do delfim, e provavelmente também Philippe de Mézières. Estes homens, apesar das ideias que fazem de Oresme um dos precursores da moderna ciência, não eram humanistas. E quanto ao próprio Petrarca, somos sempre inclinados a exagerar o elemento moderno do seu espírito e da sua obra porque estamos acostumados a vê-lo exclusivamente como o primeiro dos renovadores. É fácil supô-lo emancipado das ideias do seu século. Nada mais afastado da verdade. Ele é enfaticamente um homem do seu

tempo. Os seus temas são os da Idade Média: *De contemptu mundi*, *De otio religiosorum*, *De vita solitária.* Somente o tom e a forma da sua obra são diferentes e de mais perfeito acabamento. A glorificação que ele faz da virtude antiga no *De viris ilustrious* e o seu *Rerum memorandarum libri* corresponde mais ou menos ao culto da cavalaria dos Nove Bravos. Nada há de surpreendente no facto de o encontrarmos em ligação com o fundador da Irmandade da Vida Comum, ou de ser citado como autoridade em um ponto de dogma pelo fanático Jean de Varennes. Dinis, o Cartuxo, imita-o em algumas lamentações sobre a perda do Santo Sepulcro. O que os seus contemporâneos vêem em Petrarca, fora da Itália, não é de modo algum o poeta dos sonetos ou do *Trionfi*, mas um filósofo moralista, um Cícero cristão.

Num campo mais limitado Boccacio exerceu uma influência semelhante à de Petrarca. Também a sua fama era a de um filósofo moralista, e de modo nenhum provinha do *Decameron.* Ele era considerado como «o doutor da paciência na adversidade», como o autor de *De casibus virorum illustrium* e de *De claris mulieribus.* Devido a estes estranhos trabalhos acerca da inconstância do destino humano «messire Johan Boccace» tornou-se uma espécie de *empresário* da Fortuna. Assim o vê Chastellain, que deu o nome de *Le Temple de Boccace* ao extravagante tratado com que pretende consolar a rainha Margarida, depois da sua fuga de Inglaterra, e onde lhe conta uma série de trágicos destinos do seu tempo. Reconhecendo em Boccacio um espírito marcadamente medieval, semelhante ao deles, estes pensadores borgonheses do século seguinte não erravam muito o alvo.

O que distingue o nascente humanismo francês do italiano é a diferença de erudição, de gosto e de saber, mais do que o tom e a aspiração. Para transplantar o sentimento e a forma antigos na literatura nacional os franceses tinham de dominar mais obstáculos do que o povo nascido sob o céu da Toscana ou à sombra do Coliseu. A França tinha também os seus clérigos cultos, que escreviam em latim, e que foram capazes de, mais cedo ainda, se erguerem à altura do estilo epistolar. Mas misturar o classicismo e o medievalismo em forma vernácula, como o conseguiu Boccacio, foi impossível em França por mais algum tempo ainda. As antigas formas eram muito fortes e a cultura geral não tinha ainda a proficiência na mitologia e na história antiga que eram correntes na Itália. Machaut, apesar de ser clérigo, desfigura lamentavelmente os nomes dos sete sábios. Chastellain confunde Peleus com Pelias, La Marche Proteus com Pirithous. O autor da *Pastoralet* fala do «bom rei Cipião de África». Mas ao mesmo tempo o tema inspira-lhe uma descrição do deus Silvano e uma oração a Pã, em que a poética imaginação do Renascimento parece querer nascer. Os cronistas experimentavam já a pena nos discursos à maneira de Tito Lívio. As suas tentativas no domínio do classicismo nem sempre eram bem sucedidas. Jean Germain, descrevendo o Congresso de Arras, de 1435, produz uma autêntica

caricatura da prosa antiga. A visão da Antiguidade era ainda muito bizarra. No serviço fúnebre de Carlos, o Temerário, em Nancy, o conquistador da cidade, o duque da Lorena, veio prestar homenagem ao seu inimigo morto, vestido «no estilo antigo», isto é, usando uma barba dourada e tão comprida que lhe chegava ao cinto. E assim, como representante de um dos Nove Bravos, rezou durante um quarto de hora.

A palavra «antique» tal como os franceses a concebiam cerca de 1400 pertencia ao mesmo grupo de ideias representadas por *rhétorique, orateur, poésie.* Ninguém pensaria em aplicar a palavra *poésie* a uma balada ou a uma canção do velho modelo francês. Esta palavra clássica, que evocava a ideia da admirada perfeição dos antigos, significava acima de tudo uma forma artificial. Os poetas desta época são perfeitamente capazes de exprimir emoções passionais em forma simples, mas quando desejam atingir um nível de beleza superior recorrem à mitologia, empregam termos latinos pretensiosos e sentem-se «retóricos». Christine de Pisan distingue expressamente entre as suas obras uma peça mitológica a que chama «*balade pouétique*». Eustache Deschamps enviou as suas obras a Chaucer, seu confrade e admirador, e juntou-lhes os seguintes versos :

O Sócrates plains de philosophie,
Seneque en meurs et Anglux en pratique,
Ovides grans en ta poeterie
Bries en parler, saiges en rethorique
Aigles très haulz, qui par ta théorique
Enlumines le règne d'Eneas,
Vlsle aux Geans, ceuls de Bruth, et qui as
Semé les fleurs et planté le rosier,
Aux ignorons de la langue pondras,
Grant translateur, noble Geoffroy Chaucer!
... ...
A toi pour ce de la fontaine
Heyle Requier avoir un buvraige autentique
Dont la doys est du tout en ta baillie,
Pour rafrener d'elle ma soif éthique,
Qui en Gaule seray paralitique
Jusques a ce que tu m'abuveras[1].

É o começo, ainda modesto, do ridículo latinismo que Villon e Rabelais satirizaram. Esta maneira insuportável reaparece sempre que os autores se

[1] O Sócrates cheio de filosofia, Séneca em moral e Inglês na prática, Grande Ovídio da tua poesia, Breve no discurso, muito versado em retórica, Águia excelsa, que por tua erudição Iluminaste o reino de Eneias, A ilha dos Gigantes, e a de Bruto, e que Semeaste flores e plantaste a rosa silvestre, Para os ignorantes da linguagem, tu continuarás a produzir, Grande tradutor, nobre Geoffroy Chaucer!
De ti, por isso, e da fonte de Hayle Eu te peço uma autêntica golada, De que tens inteiramente em teu poder o aqueduto, Para mitigar a minha sede ética, Eu que na Gália ficarei paralisado até que me dês de beber.

esforçam por ser brilhantes, em dedicatorias, discursos ou correspondência literária. Chastellain, com o mesmo gosto, escreverá: *«vostre très humble et obéissante serve e ancelle, la ville de Gand», «la viscérale intime douleur et tribulation»*[1]. La Marche *«nostre francigène locution et langue vernacule»*[2], Molinet *«abreuvé de la doulce et meliflue liqueur procédant de la fontaine caballine», «ce vertueux duc sciponique», «gens de mulièbre courage»*[3].

Esta afectada retórica revela ao mesmo tempo um ideal de conversação literária e um ideal de estilo. Como os antigos trovadores, os retóricos e os humanistas cultivaram a literatura sob a forma de jogo de roda. A correspondência literária de uma espécie estranha aparece então. Um admirador fervoroso de Georges Chastellain, Jean Robertet, secretário de três duques de Bourbon e de três reis de França, procurou trocar correspondência com o poeta-historiador da corte borgonhesa através dos bons ofícios de um tal Montferrant, que vivia em Bruges. Este, para comover o velho autor, que a princípio se mostrara reservado, recorreu ao artifício da alegoria. Evocou as «doze damas da retórica» Ciência, Eloquência, Gravidade de Sentido, Profundeza, etc, que lhe apareceram numa visão e lhe disseram que se interessasse por conseguir a correspondência desejada por Robertet. Em resposta aos cumprimentos poéticos e retóricos que se seguiram, Chastellain escreveu versos bem sóbrios comparados com as hiperbólicas efusões de Robertet:

Frappé en l'oeil d'une clarté terrible
Attaint au coeur d'éloquence incrédible,
A humain sens difficile à produire,
Tout offusquié de lumière incendible
Outre perçant de ray presqu'impossible
Sur obscur corps qui jamais ne peut luire,
Ravi, abstrait me trouve en mon déduire,
En extase corps gisant à la terre,
Foible esperit perplex à voye enquerro
Pour trouver lieu et oportune yssue
Du pas estroit ou je suis mis en serre,
Pris à la rets qu'amour vraye a tissue[4].

---

[1] A vossa humilde e obediente escrava, a cidade de Gand; A íntima e intestina mágoa e tribulação.

[2] A nossa francesa locução e vernácula língua.

[3] Tendo bebido o doce e melífluo licor que vem da fonte equina. Este virtuoso duque cipiónico. Povo de coragem mulheril.

[4] Impressionados os olhos por um brilho terrível, Atingido no coração por incrível eloquência, Difícil de traduzir ao humano espírito, Completamente obscurecido por luz incendiária Penetrando com insuportáveis raios, Num corpo escuro que nunca pode brilhar, Encantado, abstraído, me encontro eu na minha delícia, Meu corpo em êxtase jazendo no chão, Meu fraco espírito perde-se para ir à procura de um caminho Onde encontre lugar e saída oportuna Da estreita passagem onde estou metido Apanhado nos laços que o verdadeiro amor armou.

Nestes termos descreve ele as sensações que a recepção de uma carta de Chastellain lhe causou. E, continuando, em prosa, pergunta ao seu amigo Montferrant (a quem chama «amigo dos deuses imortais, amado dos homens, alto peito ulissiano, cheio de melíflua eloquência): *«N'est-ce resplendeur équale au curre Phoebus?»* Não ultrapassa ele a lira de Orfeu? e *«la tube d'Amphion, la Mercuriale flûte qui endormit Argus?» «Où est Voeil capable de tel abject visible, l'oreille pour ouyr le haut son argentin et tintinabule d'or?»*

Chastellain mostrou certo cepticismo quanto a este furioso entusiasmo. Não tardou que desejasse fechar a porta que tão largamente abrira à Dama Vaidade. «Robertet quase me encharcou com a sua nuvem, as gotas da qual, tendo-se congelado, tornaram as minhas roupagens brilhantes como pérolas; mas de que serve isso ao corpo escuro que está debaixo, se as vestes enganam quem as vê?» Por isso ele que deixe de escrever daquele modo ou Chastellain lançará ao fogo as suas cartas sem as 1er. Se ele quiser falar como é próprio de amigos pode ficar certo da afeição de Georges Chastellain.

Lucubrações desta espécie de modo nenhum nos dão a ideia de medida e de harmonia próprias do Renascimento. Parecem-nos antiquadas no sentimento e no estilo. Não há dúvida, porém, de que estes espíritos se consideram modernos. Robertet tinha estado em Itália «um país faminto de renovação... onde as condições do clima facilitam a eloquência e para onde se atraem todas as suavidades elementares para se fundirem em harmonia». Ele acreditava, evidentemente, que o segredo desta harmonia residia no «discurso eloquente» e que para rivalizar com os italianos bastaria revestir o estilo francês com os ornamentos do classicismo. Ora na Itália, onde a língua e o pensamento nunca haviam sido inteiramente alheios ao puro estilo latino, o ambiente social e a propensão do espírito eram muito mais receptivos às tendências humanísticas do que em França. A civilização italiana tinha-se desenvolvido naturalmente segundo o tipo humanista. A linguagem italiana não estava, como a francesa, corrompida por um influxo de latinismo; absorveu-o com dificuldade. Em França, pelo contrário, os fundamentos medievais da vida social eram ainda sólidos; a linguagem, muito mais afastada do latim do que a italiana, resistia à latinização. Se na Inglaterra os latinismos eruditos iriam encontrar um acesso fácil devia-se isso ao facto de que a linguagem não era ali de origem latina de modo que nenhuma incongruência de expressão se fazia sentir.

Na medida em que os humanistas franceses do século XV escreviam em latim pouco se evidenciava o subsolo medieval da sua cultura. Quanto mais perfeitamente se imitava o estilo clássico mais oculto ficava o verdadeiro espírito. As cartas e os discursos de Robert Gaguin não se distinguiam das obras dos outros humanistas. Mas Gaguin é, ao mesmo tempo, um poeta francês de inspiração medieval e de estilo inteiramente nacional. Ao passo que os que não escreviam nem porventura podiam escrever em latim conspurcaram o seu francês

com formas latinizadas, ele, sendo um consumado latinista, desdenhava os efeitos retóricos ao escrever na língua francesa. O seu *Débat du Laboureur, du Prestre et du Gendarme,* medieval quanto ao motivo, é também medieval no estilo. É simples e vigoroso como a poesia de Villon e as melhores páginas de Deschamps.

Quem são os autênticos modernos da literatura francesa do século XV? Sem dúvida aqueles cujas obras estão mais próximas das mais belas que o século seguinte produziu e não, seguramente (quaisquer que sejam os seus méritos), as graves e pomposas produções do estilo borguinhão. Não Chastellain, La Marche, Molinet. As novidades de forma que afectavam eram bastante superficiais, as raízes, do seu pensamento de essência excessivamente medieval, as suas extravagâncias muito ingénuas. Deveria ver-se o elemento moderno no requinte da forma? Por vezes esta forma, conquanto muito artificial, tem tanta graça que a doce melodia nos faz esquecer a vacuidade do significado.

Plusiers bergiers sont en lacz mortelz telz
Heurtez, boutez, que pour leur déduit duyt.
Et leurs moutons en maux fortunez nez,
Venez, venez, de fers mal parez rez,
Leurs bledz emblez, ayans sauf conduit vuyd,
La nuit leur nuit, la mort qui destruit mit,
Leur fruit s'en fuit venant aperte perte:
Mais Pan nous tient en asseurance experte[1].

Isto foi escrito por Jean Lemaire de Belges. Muito mais pode dizer-se acerca desta elaboração de beleza puramente formal em poesia. Mas, tudo considerado, não é aí que reside o futuro da literatura. Se por modernos entendemos aqueles que mais afinidades mostram com o desenvolvimento posterior da literatura francesa, os modernos são Villon, Carlos de Orleães e o poeta de *L´Amant Rendu Cordelier,* ou precisamente aqueles que, mais alheios ao classicismo, se mantiveram e que não se esforçaram por encontrar requintadas formas. O carácter medieval dos seus motivos nada lhes rouba do seu aspecto juvenil e prometedor. É a espontaneidade da expressão que os torna modernos.

Ora o classicismo não era o factor dominante no advento do novo espírito da literatura. Nem o paganismo. O uso frequente de expressões pagãs ou tropos tem sido muitas vezes considerado como característica principal do Renascimento. Esta prática, porém, é muito mais antiga. Já no século XII os termos mitológicos eram empregados para exprimir conceitos da fé cristã e isso não era considerado de modo algum irreverente ou ímpio. Deschamps dizendo

[1] Vários pastores caíram em laços tão mortais, Tão molestados e empurrados que isso não contribui para o seu prazer. E o seu rebanho, nascido em má hora, Anda perseguido, exausto, tosquiado por tesouras mal afiadas; Roubaram-lhe o grão e têm um salvo-conduto que não vale, A noite faz-lhes mal; a morte destruidora avança. O seu fruto foge, surge a completa ruína, Mas Pã ampara-nos sob a sua sábia protecção.

que «Júpiter veio do Paraíso», Villon chamando à Virgem Santíssima «alta deusa», os humanistas referindo-se a Deus em termos como *princeps superum* e a Maria como *genetrix tonantis* não são pagãos. As pastorais requerem certa mistura de inocente paganismo, que não engana, de resto, o leitor. O autor da *Pastoralet,* que chama à Igreja dos Celestinos em Paris «o templo das altas florestas, onde se reza aos deuses», declara, para dissipar qualquer equívoco: «Se, para enfeitar a minha musa, falo dos deuses pagãos, os pastores e eu não deixamos de ser cristãos.» Da mesma forma Molinet se desculpa de ter introduzido Marte e Minerva referindo-se a que «Razão e Entendimento» lhe haviam dito: «Deves fazer isso não para incutires fé nos deuses e deusas mas porque unicamente Nosso Senhor dá a inspiração como lhe apraz e frequentemente segundo várias inspirações.»

A pureza da fé era mais seriamente ameaçada quando um certo respeito pelos cultos pagãos, e especialmente pelos sacrifícios, se manifestava:

Des dieux jadis les nations gentilles
Quirent l'amour par humbles sacrifices,
Lesquels, posé que ne fussent utiles,
Furent nientmoins rendables er fertiles,
De maint grant fruit et de haulx bénéfices,
Monstrans par fait que d'amour les offices
Et d'honneur humble, impartis ou qu'ils soient
Pour percer ciel et enfer suffisaient[1].

Esta estância vem no *Dit de Vérité*, o melhor poema de Chastellain, inspirado na sua fidelidade ao duque de Borgonha e no qual, esquecendo um tanto a sua grandiloqüência, ele se deixa embalar pela sua indignação política.

Para encontrar o paganismo não necessitavam os poetas do fim da Idade Média de rebuscar na literatura clássica. O espírito pagão revelava-se bem amplamente no *Roman de la Rose.* Não sob a forma de algumas referências mitológicas; não era aí que residia o perigo, mas no todo da concepção erótica e na inspiração desta obra, que era a mais popular de todas. Desde os começos da Idade Média, Vénus e Cupido sempre encontraram refúgio em concepções literárias deste género. Mas o grande pagão que os entronizou foi Jean de Meung. Misturando as ideias cristãs da eterna bem-aventurança com os mais ousados louvores da volúpia, ele ensinara a numerosas gerações uma atitude muito ambígua em relação à fé. Ele fora ao ponto de transformar o texto do *Génese* para servir os seus ímpios propósitos e pusera a natureza a queixar-se dos homens por

[1] Antigamente as nações pagãs dos deuses Imploravam o amor com sacrifícios humildes, Os quais, mesmo quando não fossem úteis, Eram no entanto proveitosos e prolíficos, De muito importante fruto e de altos benefícios, O que mostra com factos que os ofícios do amor E a homenagem humilde, propiciados onde quer que fosse, Eram suficientes para desvendar o Céu e o Inferno.

eles desprezarem o seu mandamento da procriação:

Si m´aist Diex li crucefis,
Moult me repetis dont homme fis.[1]

É surpreendente que a Igreja, que tão rigorosamente reprimiu os mais leves desvios do dogma em casos de carácter especulativo, permitisse que o ensino deste breviário da aristocracia (o *Roman de la Rose* não foi, de facto, coisa diferente) fosse disseminado impunemente.

Mas a essência da grande renovação reside menos no paganismo do que na pura latinidade. A expressão clássica e mesmo os sentimentos trazidos da antiguidade pagã podem ter sido um estímulo poderoso ou um apoio indispensável no processo de renovação cultural, mas não foram a sua determinante. A alma da Cristandade Ocidental tentava libertar-se das formas e dos modos de pensamento que a agrilhoavam. A Idade Média sempre vivera à sombra da Antiguidade, sempre se servira dos seus tesouros, interpretando-os segundo os verdadeiros princípios medievais: teologia escolástica e cavalaria, ascetismo e cortesia. Ora, devido a um amadurecimento profundo, depois de se ter por tanto tempo familiarizado com as formas da Antiguidade, começou a apreender-lhe o espírito. A incomparável simplicidade e pureza da cultura antiga, a sua nitidez de concepção e de expressão, o seu pensamento natural e fácil e o vivo interesse pelo homem e pela vida — tudo isso começou a clarear nos espíritos. A Europa, depois de ter vivido à sombra da Antiguidade, passou a viver à luz dela outra vez.

O processo de assimilação do espírito clássico era porém, intrincado e cheio de incongruências. A nova forma e o novo espírito não coincidiam. A forma clássica pode servir para exprimir as velhas concepções: mais de um humanista escolhe a estrofe sáfica para um poema religioso de pura inspiração medieval. As formas tradicionais, por outro lado, podem conter o espírito da nova idade. Nada mais errado do que identificar classicismo e cultura moderna.

O século XV em França e nos Países Baixos é ainda medieval pelo sentimento. O diapasão de vida não mudara. O pensamento escolástico, cheio de simbolismo e formalismo, a concepção intrinsecamente dualista da vida e do mundo dominavam ainda. Os dois pólos do espírito continuavam a ser a cavalaria e a hierarquia. Um profundo pessimismo derramava sobre a vida uma melancolia geral. Os princípios góticos prevaleciam na arte. Mas todos estes modos e formas estavam no declínio. Uma elevada e forte cultura decai, mas ao mesmo tempo, e na mesma esfera, estão nascendo coisas novas. É uma viragem da maré, um ritmo de vida que vai mudar.

---

[1] Ajuda-me, Deus, que foste crucificado, Muito arrependida estou de ter feito o homem.

BIBLIOGRAFIA

Achéry, Luc d', *Spicilegium* nova ed., Paris, 1723, III, p. 730: *Status de l'ordre de l'Etoile*.

Acquoy, J. G. R., Het Klooster van Windesheim en zijn invloed, 3 vols., Utreque, 1875-80.

Acta Sanctorum, vide Colette, François de Paule, Pierre de Luxembourg, Pierre Thomas, Vincent Ferrer.

Ailly, Pierre d\ *De falsis prophetis.* in Gerson, *Opera 1,* p. 538, *De Reformations* ibid. II, p. 911, *Tructatus I advenus cancellarium Parisiensem,* ibid. I, p. 723.

Alain de la Roche, Alanus de Rupe, Beatus Alanus redivivus, ed. J. A. Coppenstein, Nápoles, 1642.

Amant rendu cordelier à l'observance d'amours, L´, poème attribué à Martial d'Auvergne, publié par A. de Montaiglon, Société des anciens textes français, 1881.

Anltchkoff, E., *L'esthétique au moyen age,* Le Moyen Age, vol. XX (1918), p. 221.

Baisieux, Jacques cle, *Des trois chevaliers et del chainse,* Scheler, Trouvères belges, vol. I, 1876.

Basin, Thomas, *De rebus gestls Caroll VII et Ludovic! XI historiarum libri XII,* ed. Quichcrat, Société de l'histoire de France, 4 vols., 1855-59.

Baude, Les vers de maittre Henri, ed. Quicherat, Trésors des pièces rares ou inédites, 1856.

Beatis, Antonio de, *Die Reise des Kardinals Lulgi d'Aragona,* ed. L. Von Pastor, Freiburg, 1905.

Becker, C. H., *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere, Islamstudien I,* 1924, p. 501.

Bertoni, G., *L'Orlando furioso e la rlnascema a Ferrara,* Modena, 1919.

Blois, Extraict de Venqueste faitte pour la canonization de Charles de, in André Du Chesne, *Histoire de la maison de Chastillon sur Marne,* Paris, 1621, Preuves, p. 223.

Bonaventura, Saint, *Opera,* Paris 1871.

Bonet, Honoré, *L'arbre des batailles,* Paris, Michel le Noir, 1515.

Boucicaut, Le livre des faicts du mareschal de, ed. Petitot, Collection de mémoires, VI.

Bourquelot, F., *Les Vaudois du quinzième siècle,* Bibliothèque de l'école des chartes, 2." série, III, p. 109.

Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien,* 10.ª ed., Leipzig, 1908.
Weltgeschichtliche Betrachtungen, Berlim-Estugarda, 1905.

Byvanck, W. G. C, *Spécimen d'un essai critique sur les oeuvres de Villon,* Leyde, 1882.
Un poète inconnu de la société de François Villon, Paris, 1891.

Carnahan, D. H., *The 'Ad Deum vadit' of Jean Gerson,* University of Illinois studies in language and literature, 1917, III, N.° 1.

Caroli ducis Burgundiae, De laudibus, De Morte, etc., Chroniques relatives à l'histoire de la Belgique sous la domination des ducs de Bourgogne, ed. Kervyn de Lettenhove, vol. III, Bruxelas, 1873.

Cartellieri, O., *Geschichte der Herzoge von Burgund, I Philipp der Kühne,* Leipzig, 1910.
Beitrage zur Geschichte der Herzoge von Burgund, Sitzungsberichte der Heiedelberger Akademie der Wissenschaften, 1911, etc.

Cent ballades, Le livre des, ed. G. Raynaud, Société des anciens textes français, 1905.

Cent nouvelles nouvelles, Les, ed. Th. Wright, Bibliothèque elzèvirienne, 2 vols., Paris, 1857-58.

Champion, P., *Vie de Charles d'Orléans, 1394-1465,* Paris, 1911.
François Villon, sa vie et son temps, Bibliothèque du XV^{e} siècle, 2 vols., Paris, 1913.

Chansons françaises du quinzième siècle, ed. G. Paris, Société des anciens textes français, 1875.

Charny, Geoffroy de, vide Piaget.

Chartier, Les oeuvres de maistre Alain, ed. A. Du Chesne Tourangeau, Paris, 1617.

Chartier, Jean, *Histoire de Charles VII,* ed. D. Godefroy, Paris, 1661.

Chastellain, Oeuvres de Georges, ed. Kervyn de Lettenhove, 8 vols., Bruxelas, 1863-66. Especialmente Chronique I-V; Le miroer des nobles nommes en

France, Le dit de vérité, Exposition sur vérité mal prise, La mort du roy Charles VII, vol. V; L'entrée du roy Loys en nouveau règne, Advertissement au duc Charles, Le livre de la paix, Recollection des merveilles, Le temple de Bocace, Les douze Dames de rhétorique, Le lyon rampant, Les hauts faits du duc de Bourgogne, La mort du duc Philippe, vol. VU etc.

Chesne, André du, *Histoire de la maison de Chastillon sur Marne,* Paris, 1621.

Chmelarz, E., *König René der Gute und die Handschrift seines Romanes 'Cuer d'amours espris' in der K. K. Hofbibliothek,* Jahrbuch der kuns-thist. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, XI, Viena, 1890.

Chopinel, Jean, vide Roman.

Chronique de Berne, ed. H. Moranvillé, Société de l'histoire de France, 3 vols., 1891-97.

Chronique scandaleuse, vide Roye.

Clemanges, Nicolas de, *Opéra,* ed. Lydius, Leyden, 1613.

Clerq, Jacques du, *Mémoires (1448-67),* ed. de Reiffenberg, 4 vols., Bruxelas, 1823.

Clopinel, Jean, vide Roman.

Colette, Sainte, *Acta Sanctorum Martii,* vol I, 532-623.

Commines, Philippe de, *Mémoires,* ed. B. de Mandrot, Collection de textes pour servir à l'enseignement de l'histoire, 2 vols., 1901-03.

Complainte du povre commun et des povres laboureurs de France, La, in Monstrelet, *Chronique,* vol. VI, p. 176.

Coopland, G. W., *The Tree of Battles and some of Us Sources,* Revue d'histoire du droit, V, 173, Harlem, 1923.

Coquillart, G., *Oeuvres,* ed. Ch. d'Héricault, Bibliothèque elzèvirienne, 2 vols., 1857.

Couderc, C, *Les comptes d'un grand couturier parisien au XVe siècle,* Bulletin de la société de l'histoire de Paris, vol. XXXVIII (1911), p. 118.

Coville, A., *Les premiers Valois et la guerre de cent ans, 1328-1422,* in La visse, *Histoire de France,* vol. IV, I.
Le véritable texte de la justification du duc de Bourgogne par Jean Petit, Bibliothèque de l'école des chartes, 1911, p. 57.

Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre, Le, ed. L. Pannier et P. Meyer, Société des anciens textes français, 1887.

Dnifle, H., *La désolation des églises, etc., en France, 2* vols., Paris, 1897-99.

Denifle, H., and Châtelain, Ae., *Chartularium universitatis Parisiensis,* 4+2 vols., Paris, 1889-97.

Déprez, E., *La bataille de Najera, 3 avril 1367,* Revue historique, vol. CXXXVI (1921), p. 37.

Deschamps, Eustache, *Oeuvres complètes,* ed. De Queux de Saint Hilaire e G. Raynaud, Société des anciens textes français, 11 vols., 1878-1903.

Dionysius Caitusianus (or of Ryckel), *Opéra omnia, cura et labore mona-chorum sacr. ord. Cart.,* 41 vols., Montreuil and Tournay, 1896-1913. Especialmente Dialogion de fide catholica, vol. 18; De quotidiano baptismale lacrimarum, vol. 29; De munificentia et beneficiis Dei, vol. 34; De laudibus sanctae et individuae trinitatis, De passione domini salva-toris dialogus, vol. 35; De mutua cognitione, De modo agendi processiones, Contra vitia superstitionum quibus circa cultum veri Dei erratur, vol. 36; De vita et regimine episcoporum, nobilium, etc., etc., vol. 37 ss.; Inter Jesum et puerum dialogus, vol. 38; Directorium vitae nobilium, vol. 37; De vitiis et virtutibus, vol. 39; De contemplatione, De quatuor hominum novissimis, vol. 41.

Dixmude, Jan van, *Chronike,* ed. J. J. Lambin, Ypres, 1839.

Douet d'Arcq, *Choix de pièces inédites relatives au règne de Charles VI,* Société de l'histoire de France, 2 vols., 1863.

Doutrepont, G., *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne,* Bibliotèque du XVe siècle, Paris 1909.

Durand Gréville, E., *Hubert et Jean van Eyck,* Bruxelas, 1910.

Durrieu, P., *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry,* Paris, 1904.
Les belles heures du duc de Berry, Gazette de beaux arts, 1906, vol. XXXV, p. 283.
La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530), Bruxelas, 1921.
Un barbier de nom français à Bruges, Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 1917, p. 542.

Eckhart, Meister, *Predigten,* ed. F. Pfeiffer, in *Deutsche Mystiker des XIV. Jahrhunderts, 2* vols., Leipzig, 1857.

Elisabeth, Saint, Report of an autopsy of the body of — of Hungary by bishop Konrad of Hildesheim and abbot Hermann of Georgenthal, Historisches Jahrbuch der Corresgesellschaft, vol. XXVIII, p. 887.

Erasmus, Desiderius, *Opera omnia,* ed. J. Clericus, 10 vols., Leyden, 1703-06.
Opus epistolarum... denuo recognitum et auctum, P. S. and H. M. Allen, 5 vols., Oxford 1906-24 (-1524).
Ratio seu methodus compendio perveniendi ad veram theologiam, ed. Basileae, 1530.
Colloquia, ed. Elzevier, 1636.

Escouchy, Mathieu d', *Chronique,* ed. G. du Fresne de Beaucourt, Société de l'histoire de France, 3 vols., 1863-64.

Estienne, Henri, *Apologie pour Hérodote,* ed. Ristelhuber, 2 vols., 1879.

Facius, Bartholomaeus, *De Viris illustribus Uber,* ed. L. Mehus, Florença, 1745.

Fenin, Pierre de, *Mémoires,* Petitot, Collection de mémoires, VII.

Ferrer, vide Vincent.

Fierens Gevaert, *La renaissance septentrionale et les premiers maitres des Flandres,* Bruxelas, 1905.

Fillastre, Guillaume, *Le premier et Le second volume de la toison d'or,* Paris, Franc. Regnault, 1515-16.

Francisco de Paula, S., *Acta sanctorum Aprilis,* vol. I, pp. 103-234.

Fredericq, P., *Codex documentorum sacratissimarum Indulgentiarum Neerlandicarum,* Rijks geschiedkundige Publication (small series), No. 21, Haia, 1822.

Fresne de Beaucourt, G. du, *Histoire de Charles VII,* 6 vols., Paris, 1881-91.

Froissart, Jean, *Chroniques,* ed. S. Luce e G. Raynaud, Société de l'histoire de France, 11 vols., 1869-99 (-1385).
Chroniques, ed. Kervyn de Lettenhove, 29 vols., Bruxelas, 1867-77.
Poésis, ed. A. Scheler, Académie royale de Belgique, 3 vols., Bruxelas, 1870-72.
Méliador, ed. A. Longnon, Société des anciens textes français, 3 vols., 1895-99.

Gaguin, Robert, *Epistolae et orytiones,* ed. L. Thuasne, Bibliothèque littéraire de la Renaissance, 2 vols., Paris, 1903.
Compendium super Francorum gestis, Paris, 1500.

Geffroi de Paris, *Chronique,* ed. De Wailly et Delisle, Bouquet, Recueil des historiens, vol. XXII.

Germain, Jean, *Liber de virtutibus Philippi ducis Burgundiae,* ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à l´hist. de la Belgique sous la aom. des ducs de*

Bourgogne, vol. II.

Gerson, Jean, *Opera omnia,* ed. L. Ellies du Pin, ed. II, Hagae Comitis, 1728, 5 vols. Especialmente vol 1, De examinatione doctrinarum, De probatione spirituum, De distinctione verarum visionum a falsis, Epístola super librum Joh. Ruysbroeck, etc., Ep. contra libellum Joh. de Schonhavia, id. contra defensionem Joh. de Schonhavia, Contra vanam curiositatem, De libris caute Iegendis, De consolatione theologiae, Contra superstitionem praesertim Innocentum, De erroribus circa artem magicam, Compendium theologiae, De decem praeceptis, De praeceptis decalogi, De susceptione humanitatis Christi, De falsis prophetis; vol. II, de nuptiis Christi et ecclesiae, Exposulatio adv. eos qui publice volunt dogmatizare, etc., Contra impugnantes ordinem Carthusiensium; vol. III, Liber de vita spirituali animae, Regulae morales, De passionibus animae, Centilogium de impulsibus, Contra foedam tentationem blasphemiae, De parvulis ad Christum trahendis, Expostulatio adversus corruptionem juventutis per lascivas imagines, Discours de l'excellence de virginité, Oratio ad bonum angelum suum, De monte contemplatio-nis, De via imitativa, Considérations sur Saint Joseph, De triplici theologia, Considérations sur le péché de blasphème, Contra gulam sermo, Sermo contra luxuriem, Sermo de nativitate Domini, Sermo de natalitate b. Mariae Virginis, Sermones in die S. Ludovici, Sermo de Angelis, Sermones de defunctis, Sermo de S. Nicolao; vol. IV, Meditatio super VII^{mo} psalmo poenitentiali, Tractatus super Magnificat, Querela nomine Universitatis, Sermo coram rege Franciae, Oratio ad regem Fran-ciae, Josephina.

Godefroy, Th., *Le cérémonial français,* 2 vols., Paris 1649.

Grandes chroniques de France, Les, ed. Paulin Paris, 6 vols., Paris, 836-38.

Gratia Dei, Oratio Antonii, ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à Vhist. de Belg, sous la dorn, des ducs de Bourgogne,* vol. III.

Hanotaux, G., *Jeanne d'Arc,* Paris, 1911.

Hefele, K., *Der heilige Bernhardin von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien,* Freiburg, 1912.

Hintzen, J. D., *De kruistochtplannen van Philips den Goede,* Roterdäo, 1918.

Histoire littéraire de la France, XlVe siècle, vol. XXIV, 1862.

Hoepffner, E., *Frage-und Antwortspiele in der franzoisschen Literatur des 14. Jahrkunderts,* Zeitschrift fur romanische Philologie, vol. XXXIII, 1909.

Hospinianus, R., *De templis, boc est de origine, progressa, usu et abusa templorum, etc., 2.ª* ed., Zurique, 1603.

Houwaert, J. B., *Declaratie van die triumphante incompst van den Prince van Oraingnien, etc.*, Antuérpia Plantijn, 1579.

Huet, G., *Notes d'histoire littéraire III,* in Le Moyen Age, vol. XX, 1918.

Huizinga, J., *Uit de voorgeschiedenis van ons nationaal besef,* De Gids, 1912, III.
Renaissancestudien: Het probleem, De Gids, 1920, vol. IV.

James, W., *The Varieties of Religious Expérience,* Londres, 1903.

Jorga, N., *Philippe de Mézières et la croisade au XlVe siècle,* Bibliothèque de l'école des hautes études, Fase. CX, 1896.

Jouffroy, Jean, *De Philippo duce oratio,* ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à Vhist. de Belg, sous la dorn, des ducs de Bourgogne,* vol. III.

Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-449, ed. A. Tuetey, Publications de la société de l'histoire de Paris, doc. No. III, 1881.

Jouvencel, Le, ed. C. Favre e L. Lecestre, Société de l'histoire de France, 2 vols., 1887-92.

Jouvenel des Ursins, Jean, *Chronique,* ed. Michaud et Poujoulat, Nouvelle collection des mémoires, II.

Kempis, Thomas, *Opera omnia,* ed. M. J. Pohl, 7 vols. Freiburg, 1902-10.

Kleinclausz, A., *Histoire de Bourgogne,* Paris, 1909.
L'art funéraire de la Bourgogne au moyen âge, Gazette des beaux arts, vol. XXVII, 1902.
Un atelier de sculpture au XV^e^ siècle, Gazette des beaux arts, vol. XXIX, 1903.

Krogh-Tonning, K., *Der letzte Scholastiker, eine Apologie,* Freiburg, 1904.

Kurth, Betty, *Die Blutezeit der Bildwirkerkunst zu Tournay und der burgundische Hof,* Jahrbuch der Kunstsammlunsen des Kaiserhauses, XXXIV, 1917.

Laborde, L. de, *Les ducs de Bourgogne, Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e^ siècle,* 3 vols., Paris, 1849-53.

La Curne de Sainte Palaye, J. B., *Mémoires sur l'ancienne chevalerie,* 1781.

Lalaing, Le livre des faits du bon chevalier messire Jacques de, ed. Kervyn de Lettenhove, in *Oeuvres de Chastellain,* vol. VIII.

La Marche, Olivier de, *Mémoires,* ed. Beaune e d'Arbaumont, Société de l'histoire de France, 4 vols., 1883-88.
Estât de la maison du duc Charles de Bourgogne, ibid., vol. IV.
Rationarium aulae et imperii Caroli Audacis ducis Burgundiae, ed. A. Matthaeus, Analecta I, pp. 357-494 (Trdauçâo holandesa do précédente

trabalho).
Le parement et triumphe des dames, Paris, Michel de Noir, 1520.

Langlois, E., *Anciens proverbes français.* Bibliothèque de l'Ecole des chartes, vol. LX (1899), p. 569.
Recueil d'arts de seconde rhétorique, Documents inédits sur l'histoire de France, Paris, 1902.

Lannoy, Ghillebert de, *Oeuvres,* ed. Ch. Potvin, Louvain, 1878.

La Roche, vide Alain.

La Salle, Antoine de la, *La Salade,* Paris, Michel le Noir, 1521.
Le reconfort de Madame du Fresne, ed. J. Nève, Paris, 1903.

La Tour Landry, Le livre du chevalier de, ed. A. de Montaiglon, Bibliothèque elzévirienne, Paris, 1854.

Lefèvre de Saint Remy, Jean, *Chronique,* ed. F. Morand, Société de l'histoire de France, 2 vols., 1876.

Leroux de Lincy, A., *Le livre des proverbes français, 2." éd.,* 2 vols., Paris, 1859.

Liber Karoleidos, ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourgogne,* vol. III.

Livre des trahisons, Le, ed. id., ibid., vol. II.

Loer, Theodericus, *Vita Dionysii Cartusiani,* in Dionysii Opera I, p. xlii.

Lorris, Guillaume de, ver Roman.

Louis XI, Lettres de, ed. Vaesen, Charavay, De Mandrot, Société de l'histoire de France, 11 vols., 1883-1909.

Luce, S., *La France pendant la guerre de cent ans,* Paris, 1890.

Luther, Martin, *De captivitate babylonica ecclesiae praeludium,* Werke, Edição de Weimar, vol. VI.

Luxembourg, vide Pierre.

Machaut, Guilhaume de, *Le livre du Voir-dit,* ed. Paulin Paris, Société des bibliophiles françois, 1875.
Oeuvres, ed. E. Hoepffner, Société des anciens textes français, 2 vols., 1908-11.
Poésies lyriques, ed. V. Chichmaref, Zapiski istoritcheski fil. fakulteta imp. S. Peterb. univers., vol. XCII, 1909.

Magnien, Ch., *Caxton a la cour de Charles le Téméraire,* Annuaire de la société d'archéologie de Bruxelas, vol. XXIII, 1912.

Maillard, Olivier, *Sermones dominicales, etc.*, Paris, Jean Petit, 1515.

Mâle, E., *L'art religieux du treizième siècle en France*, Paris, 1902.
L'art religieux à la fin du moyen age en France, Paris, 1908.

Mangeart, J., *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Valenciennes*, 1860.

Martial (d'Auvergne), *Les poésies de Martial de Paris dit d'Auvergne*, 2 vols., Paris, 1724. Ver Amant.

Meschinot, Jean, sa vie et ses oeuvres, par A. de la Borderie, Bibliothèque de l'Ecole des chartes, vol. LVI, 1895.

Meyer, P., *Les neuf preux*, Bulletin de la société des anciens textes français, 1883, p. 45.

Michault, Pierre, *La dance aux aveugles et autres poésies du XVe siècle*, Lille, 1748.

Michel, André, *Histoire de l'art*, vols. III and IV, Paris, 1907, etc.

Molinet, Jean, *Chronique*, ed. J. Buchon, Collection de chroniques nationales, 5 vols., 1827-28.
Les faicts et dictz de messire Jehan, Paris, Jehan Petit, 1537.

Molinier, A., *Les sources de l'histoire de France, des origines aux guerres d'Italie* (1494), 6 vols., Paris, 1901-06.

Moll, W., *Kerkgeschiedents van Nederland voor de hervorning*, 5 parts, Utrecht, 1864-69.
Johannes Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in de vijftiende eeuw, 2 vols., Amsterdão, 1854.

Monstrelet, Enguerrand de, *Chroniques*, ed. Douet d'Arcq, Société de l'histoire de France, 6 vols., 1857-62.

Montreuil, Jean de, *Epistolae*, ed. Martène e Durand, Amplíssima collectio, II col., 1398.

Mougel, D. A., *Denys le Chartreux, sa vie, etc.*, Montreuil, 1896.

Nys, E., *Le droit de guerre et les précurseurs de Grotius*, Bruxelas e Leipzig, 1882.
Etudes de droit international et de droit politique, Bruxelas e Paris, 1896.

Ordonnances des rois de France, Paris, 1723-77.

Orléans, Charles d', *Poésies complètes*, 2 vols., Paris, 1874.

Oulmont, Ch., *Le verger , le temple et la cellule, Essai sur la sensualité dans les oeuvres de mystique religieuse*, Paris, 1912.

Pannier, L., *Les joyaux du duc de Guyenne, recherches sur les goûts artistiques et la vie privée du dauphin Louis,* Revue archéologique, 1873.

Pastoralet, Le, ed. Kervyn de Lettenhove, *Chron. rel. à l'hist. de Belg. sous la dom. des ducs de Bourgogne,* vol. II.

Pauli, Theodericus, *De rébus actis sub ducibus Burgundiae compendium,* ed. id., ibid., vol. m.

Petit Dutaillis, Ch., *Charles VII, Louis XI et les premières années de Charles VIII* (1422-92), in Lavisse, *Histoire de France,* vol. IV. 2.
Documents nouveaux sur les moeurs populaires et le droit de vengeance dans les Pays-Bas au XVe siècle, Bibliothèque du XVe siècle, Paris, 1908.

Petit Jehan de Saintré, L'histoire et plaisante chronique du, ed. G. Hellény, Paris, 1890.

Petrarca, Francesco, *Opera,* Edição de Basileia, 1581.

Piaget, A., *Oton de Granson et ses poésies,* Romania, vol. XIX, 1890.
La cour amoureuse dite de Charles VI, Romania, vol. XX, 1891; XXI, 1892.
Le livre messire Geoffroy de Charny, Romania, vol. XXVI, 1897.
Le chapel des fleurs de lis, par Philippe de Vitri, Romania, vol. XXVII, 1898.
Chronologie des épistres sur le Roman de la rose, Etudes romanes dédiées à Gaston Paris, 1891, p. 113.

Pierre de Luxembourg, The Blessed, *Acta sanctorum Julii,* vol. I, pp. 509-628.

Pierre Thomas, Carmélite, Saint, *Acta sanctorum Januarii,* vol. II (biografia por Philippe de Mézières).

Pirenne, H., *Histoire de Belgique,* 5 vols., Bruxelas, 1902-21. Pisan, Christine de, *Oeuvres poétiques,* ed. M. Roy, Société des anciens textes français, 3 vols., 1886-96.
Epitre d'Othéa à Hector, Manuscrito 9392, de Jean Miélot, ed. J. van den Gheyn, Bruxelas, 1913.

Poésies françoises des XV^e^ et XVk siècles, Recueil de, ed. A. de Montaiglon, Bibliothèque elzévirienne, Paris, 1856.

Poitiers, Aliénor de, *Les honneurs de la cour,* ed. La Curne de Sainte Palaye, *Mémoires sur l'ancienne chevalerie,* 1781, II

Polydorus Vergilius, *Anglicae historiae libri XXVI,* Basle, 1546.

Pool, J. G, *Frederik van Heilo en zigne schriften,* Amsterdão, 1866.

Quinze joyes de mariage. Les, Paris, Marpon et Flammarion, sem data.

Ramsay, J. H., *Lancaster and York,* 1399-1485, 2 vols., Oxford, 1892.

Raynaldus, *Annales ecclesiastici,* vol. III (R. Baronius, vol. XXII).

Raynaud, G., *Rondeaux, etc., du XVe siècle,* Société des anciens textes français, 1889.

Religieux de Saint Denis, Chronique du, ed. Bellaguet, Collection des documents inédits, 6 vols., 1839-52.

Renaudet, A., *Préréforme et humanisme à Paris,* 1494-1517, Paris, 1916.

René, Oeuvres du roi, ed. De Quatrebarbes, 4 vols. Angers, 1845.

Roman de la Rose, Le, ed. M. Méon, 4 vols., Paris, 1814.
ed. F. Michel, 2 vols., Paris, 1864.
ed. E. Langlois, Société des anciens textes français, 1914,I.

Rousselot, P., *Pour l'histoire du problème de l'amour,* Beitrage Zur Geschichte der Philosophie im Mittelalter, ed. Baumker and von Hertling, vol. VI, 1908.

Roye, Jean de, *Journal dite Chronique scandaleuse,* ed. B. de Mandrot, Société de l'histoire de France, 2 vols., 1894-96.

Rozmital, Leo von, *Reise durch die Abendlande,* 1465-67, ed. Schmeller Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart, vol. VII, 1844.

Ruelens, Ch., *Recueil de chansons, poèmes, etc. relatifs aux Pays-Bas,* 1878.

Ruusbroec, Johannes, *Werken,* ed. David and Snellaer, Maetschappij der Vlaemsche bibliophilen, 1860-68. Especialmente II, Die chierheit der gheesteleker brulocht, Spieghel der ewigher salicheit; IV, Van seven trappen in den graet der gheestelicker minnen, Boec van der hoechster waerheit, Dat boec van seven sloten, Dat boec van den rike der ghelieven.

Ruysbroeck l'Admirable, Oeuvres de, Traduction du flamand par les Bénédictins de Saint Paul de Wisques, vols. I-III, Bruxelas e Paris, 1917-20.

Salmon, Pierre le Fruictier dit, *Mémoires,* ed. Buchon, Collection de chroniques nationales, 3ª supplément de Froissart, vol. XV.

Schafer, D., *Mittelalterlicher Brauch bei der Ueberfuhrimg von Leichen,* Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, 1920, p. 478.

Schmidt, C, *Der Prediger Olivier Maillard,* Zeitschrift fur historische Theologie, 1856.

Seuse, Heinrich (Suso), *Deutsche Schriften,* ed. K. Bihlmeyer, Stuttgart, 1907.

Sicard, *Mitrale sive officiis ecclesiasticis summa,* Migne, Patr. lat., vol. CCXIII.

Stavelot, Jean de, *Chronique,* ed. Borgnet, Collection des chroniques belges, Bruxelas, 1861.

Stein, H., *Etude sur Olivier de la Marche,* Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique, vol. XLIX, 1888.

Tauler, Johannes, *Predigten,* ed. F. Vetter, in *Deutsche Texte des Mittelalters,* vol. XI, Berum, 1910.

Thomas, vide Pierre.

Tomas Aquino, S., *Historia translations corporis sanctissimi ecclesiae auctoris divi Th. de Aq.,* 1368, auct. fr. Raymundo Hugonis O. P., Acta sanctorum Martii, vol. I, p. 725.

Trahisons, vide *Livre des.*

Uhrig, H., *Die vierzehn heiligen Nothelfer (XIV Auxiliatores),* Theologische Quartalschrift, vol. LXX, 1888.

Upton, Nicolas, *De officio militari,* ed. E. Bysshe, Londres, 1654.

Valois, Noël, *La France et le grand schisme d'occident,* 4 vols., Paris, 1896-1902.

Varennes, Jean de, *Responsiones ad capitula accusationum, etc.,* in Gerson, *Opera,* I, pp. 906-43.

Vigneulles, Philippe de, *Mémoires,* ed. H. Michelant, Bibliothek des lit. Vereins zu Stuttgart, vol. XXIV, 1852.

Villon, François, *Oeuvres,* ed. A. Longnon, Les classiques français du moyen-âge, vol. II, Paris, 1914.

Vincent Ferrer, Saint, *Vita,* auct. Petro Ranzano O. P., 1455, *Acta sanctorum Aprilis,* vol. I, pp. 82-512.
Sermones quadragesimales, Cologne, 1482.

Vitri, Philippe de, *Le chapel des fleurs de lis,* ed. A. Piaget, Romania, vol. XXVII, 1898.

Voeux du héron, Les, ed. Société des bibliophiles de Möns, No. 8, 1839.

Walsingham, Thomas, *Historia Anglicana,* ed. H. T. Riley, in *Rer. brit. medii oevi scriptores* (Rolls séries), 3 vols., Londres, 1864.

Weale, W. H. J., *Hubert and John van Eyck, their Life and Work,* Londres e Nova Iorque, 1908.

Wielant, Philippe, *Antiquités de Flandre*, ed. De Smet, Corpus chronicorum Flandriae, vol. IV.

Wright, Th, *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, in *Rerum britannicarum nedii aevi scriptores* (Colecção Rolls), 2 vols., Londres, 1872.

Zockler, O., *Dionys des Kartäusers Schrift De venustate mundi, Beitrag zur Vorgeschichte der Aesthetik,* Theologische Studien und Kritiken, 1881.